SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Михаил Михайлович Филиппов
  -
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III
  - Глава IV
  - Глава V
  - Глава VI
  - Глава VII
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Михаил Михайлович Филиппов Готхольд Эфраим Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность

Биографический очерк М. М. Филиппова с портретом Лессинга гравированным в Лейпциге Геданом

Глава I

Происхождение. – Детские годы. – Жизнь в Каменце. – Пребывание в Афранеуме.

Едва ли можно считать чистой случайностью то обстоятельство, что в жилах реформатора немецкой литературы была значительная примесь чужой, а именно славянской, крови. Это – не первый пример выгодного последствия смешения рас: достаточно вспомнить о происхождении Пушкина. В последнее время некоторые немецкие биографы Лессинга старались доказать его чисто тевтонское происхождение; но эти попытки так же неосновательны, как и стремление антисемитов найти в числе предков Лессинга евреев, – конечно, с целью доказать, что в основе его взглядов на еврейский вопрос лежали чисто расовые симпатии, а не высшее начало человечности.

Лессинг родился в местности, где древний славянский элемент до сих пор еще не вытеснен германским. Имя «Лессинг» есть просто переделка верхнелужицкого названия «Лесник», – этимология настолько же ясна, как и славянское происхождение имени Каменец, или Каменц – название небольшого городка, в котором прошло детство Лессинга.

Впрочем, лужицкие предки Лессинга, «Лесники», несомненно, онемечились еще в начале XV века, когда они уже писались на немецкий лад – Лессигками (Lessigk). В конце XVI столетия некий Клеменс Лессигк был лютеранским священником. Один из его сыновей, писавший свою фамилию *Лессинг,* был довольно известным богословом. Дед знаменитого Лессинга, Теофил, известен своею педагогической деятельностью и – что еще более замечательно по отношению к внуку – составил себе имя защитою диссертации в пользу религиозной терпимости. Вообще, несомненно, что наследственность в мужском колене играла значительную роль в умственной жизни Лессинга. Отец его, Иоганн Готфрид, отличался довольно обширными познаниями в области истории и филологии, знал восточные языки, а также английский и французский, особенно же усердно занимался в Виттенбергском университете богословием и философией. Его латинское сочинение в защиту реформации Лютера сразу упрочило его репутацию, и Иоганн Готфрид получил приглашение в качестве «проповедника и катехизатора». Его звали в родной Каменец. Это приглашение показалось отцу Лессинга «внушением свыше», и он отказался от мысли о профессорской кафедре. В 1724 году он стал диаконом, в 1725-м – женился на дочери своего предместника, пастора Феллера.

Плодом этого брака были десять сыновей и одна дочь. Прославившийся впоследствии Готхольд Эфраим был вторым сыном.

О родителях Лессинга мы имеем сведения, идущие из довольно тенденциозного источника – известной биографии знаменитого писателя, составленной его братом Карлом. Несомненно, что отцу Лессинг более обязан, чем матери, которая не передала сыну даже своего характера. По умственному складу Лессинг значительно напоминает отца, конечно, с огромной примесью индивидуальных черт. Во всяком случае, Лессинг отличается от многих великих людей, походивших на своих матерей.

Писательский талант Лессинга-отца не подлежит сомнению. Его сын Карл приводит названия 14 выдающихся богословских сочинений отца, не считая четырех томов переводов, в числе которых находятся переводы трех богословских трактатов Тиллотсона. По своему миросозерцанию отец великого Лессинга приближается к английским деистам. Он является открытым врагом религиозной нетерпимости и духа преследования, но в то же время жалуется на «бесстыдную дерзость неверия», которое, по его словам, «граничит с суеверием». Он верит в научный прогресс, но сокрушается о том, что «успехи наук не сопровождаются успехами нравов». При всем различии его взглядов с убеждениями его сына, слог отца иногда достигает силы и гибкости, напоминающей великого Лессинга. Даже приемы аргументации иногда сходны у отца и сына. Так, например, отец Лессинга пишет: «Историческая правда подобна глазу, который не выносит ни малейшей соринки. Самая мелочная специальная поправка имеет поэтому значение и служит интересам истины. Но кто придает огромную цену одним только мелочам, тот похож на карлика, взобравшегося на спину великана». Кто не узнает в этом манеру великого критика, который часто начинал с предмета, на вид маловажного, но тотчас же давал вопросу широкую и общую постановку и никогда не смешивал мелкое с важным?

Несомненно, однако, что резкие индивидуальные черты у Лессинга проявились очень рано. условия, в которых он провел детство, были не блестящи. Готхольд Эфраим Лессинг родился 22 января (нового стиля) 1729 года в Каменце. Мать воспитывала его в духе лютеранского благочестия и послушания. О религиозном воспитании маленького Лессинга заботились много, – быть может, даже слишком много. «Он еще едва умел лепетать, а его заставляли молиться», – пишет его брат Карл. Отец был его первым учителем, и Карл Лессинг сообщает о брате следующее удивительное сведение: «На четвертом и пятом году он уже знал

(?!), во что, почему и как он должен верить». Пятилетний богослов умел уже читать: для чтения ему давали Библию и катехизис.

Материальные обстоятельства родителей Лессинга всегда были неважными, но в раннем детстве мальчик еще не понимал своей бедности. При дешевизне жизни в маленьком городке неудивительно, что дети были сыты и одеты. Родители Лессинга баловали сына, насколько это не противоречило их понятиям о воспитании. Они не поскупились даже заказать доморощенному живописцу Габеркорну портрет мальчика красками. Художник хотел изобразить маленького Лессинга с птичкою в клетке, но ребенок обиделся и потребовал, чтобы его нарисовали «с большою-пребольшою кучею книг». Это желание было исполнено.

По смерти деда Лессинга (по матери) отец занял его место, то есть стал из дьякона пастором и переселился в местность, почти сплошь населенную лужичанами, которых немцы называют вендами. Одна из сестер Лессинга-отца была даже замужем за вендом. Из этого видно, что родственники Лессинга не разделяли взглядов тех его биографов, которые отрицают его славянское происхождение лишь потому, что смотрят на всех славян, и особенно на лужичан, как на низшую расу.

Со времени переселения отца в пасторский дом Лессинг стал учиться более серьезно. Отец по-прежнему обучал его закону Божию, – но, кроме того, у него был учитель для светских предметов; наконец, мальчик брал уроки рисования у вышеупомянутого живописца Габеркорна. По отзыву этого учителя, из Лессинга мог бы выйти «порядочный и даже ученый художник».

Родители Лессинга мечтали только о том, чтобы из него вышел хороший пастор, и с этою целью желали отдать его в гимназию и подготовить к университетскому курсу. Лессингу шел восьмой год, когда отец стал хлопотать, чтобы саксонский курфюрст позволил принять мальчика в Афранеум – известную в то время среднюю школу. Отец рассчитывал лишь на своекоштное место, но результаты испытания показали, что мальчик знал более, нежели его старшие конкуренты, вследствие чего было решено при первой вакансии зачислить Лессинга в стипендиаты.

С целью дать сыну более солидную подготовку перед поступлением в Афранеум отец отдал его в Каменце в латинскую школу, открытую молодым виттенбергским магистром Гейницем, человеком чуждым обычного в то время педантизма. Гейниц даже навлек на себя неудовольствие богословов своими резкими статьями «О педантизме», «О легковерии», «О влиянии родителей на судьбу детей» и другими. Более того, Гейниц завел у себя в

школе театральные представления. Это показалось крайне неприличным даже сравнительно передовому богослову, каким был отец Лессинга, и между ним и магистром произошел открытый разрыв. Вскоре после этого Гейниц, вследствие направленных против него интриг, в которых участвовал и отец Лессинга, должен был оставить Каменец. Его провожали искренние сожаления учеников, в числе которых был Христлоб Милиус, в то время лейпцигский студент, а впоследствии близкий друг Лессинга. Милиус даже написал в честь учителя поэму александрийским стихом, в которой воспел «ученого, ненавидимого грубою толпою».

Только в июне 1740 года магистр Грабнер, ректор Афранеума, сообщил, наконец, отцу Лессинга, что для *сына* его открывается вакансия, на которую он был принят лишь в следующем году, в двенадцатилетнем возрасте. К приемному экзамену Лессинга готовил пастор Линднер, который, между прочим, ввел мальчика в дом суперинтенданта Клоца. Маленький сын этого Клоца был впоследствии профессором в Галле и в качестве отъявленного врага Лессинга играл немалую роль в его жизни.

Школа Св. Афра в Мейссене, куда поступил Лессинг, была преобразована из «певческой и монастырской школы» еще Морицем Саксонским и сохраняла надпись, гласившую, что она посвящена «Христу и Наукам». Мальчик был сразу принят в 11-ю декурию, то есть, по-нашему, во второе полугодие первого класса, и, по тогдашнему обычаю, ему был надет парик. Порядки в школе были строгие: дети вставали в половине пятого, умывались во дворе, из колодца, сами чистили себе платья и сапоги. По воскресеньям в течение восьми часов надо было сидеть в церкви. Курение и некоторые игры (карты, кости) были строжайше воспрещены под страхом исключения; кегли и шахматы позволялись. О правильных физических упражнениях не было и помину, прогулки также занимали немного времени. В школе менее всего соблюдалась гигиена: ученики постоянно жаловались на то, что оловянная посуда никогда не моется. Старшие ученики дежурили в роли «столовых надзирателей», но и они часто отделывались от жалобщиков лакомствами и даже денежными взятками. Под предлогом развития прилежания учеников их не столько обучали, сколько заставляли учиться вне классов, на что было, кроме обычных часов, посвящено еще особых 60 дней в году. Каникул не полагалось.

Преподавание имело классический, или, точнее, лжеклассический характер. Из 32 часов в неделю 15 отводилось на латинский язык. Даже закон Божий, включая катехизис

Лютера, преподавался по-латыни, – курьез, который удивил бы самого Лютера. Греческий язык изучался не по лучшим образцам, а по грамматике Галле и тексту Нового Завета. Французский язык, арифметика и история были запущены, а география изучалась лишь как прибавление к истории. Что касается немецкого языка, то им занимались только при переводах с латинского, обращая внимание на так называемую «чистоту» слога; в младших классах, сверх того, писали канцелярским слогом письма к родственникам, а в старших – иногда сочиняли речи.

Курс состоял собственно из 12 декурий, или 6 классов, но особенно способным ученикам дозволялось сократить его на год. После первого же экзамена можно было предвидеть, что Лессинг попадет в число счастливцев.

О времени пребывания Лессинга в школе сохранились весьма любопытные документы, а именно – официальные отзывы, или так называемые «цензуры», составленные о нем его преподавателями. Из этих «цензур» мы узнаём, что он имел «миловидную и приличную внешность», отличался «упрямством и дерзостью», имел «отличные способности и прилежание», «острый ум и замечательную память», «пытливый и разносторонний ум, слишком, однако, раздробляющий свои силы».

Известны и некоторые факты, дополняющие эти характеристики. За особые успехи Лессинг вскоре был освобожден от платы за учение. 14-ти лет от роду он считал себя уже философом и даже вздумал поучать своего отца, который при всяком удобном случае выражал мнение, что с каждым годом мир становится все хуже. Юный философ имел более оптимистические взгляды, которые выразил в длиннейшей поздравительной речи, отправленной им отцу по случаю наступления 1743 года. Речь эта написана на тему: «О равенстве одного года другому». Несмотря на соединение в ней ребяческого задора с усвоенными в школе мнимофилософскими приемами, эта речь любопытна как первая проба пера будущего великого писателя. Аргументация мальчика-философа довольно искусна и порою остроумна, слог можно назвать даже чистым по сравнению с тем, как тогда писали не только ученики, но и учителя. Лессинг старается разоблачить заблуждение «древних поэтов и мудрецов». «Их хваленый золотой век, – пишет Лессинг, – есть чистое создание воображения. Мы должны поверить, что тщеславные и испорченные люди, не имевшие никаких законов, служащих духовным двигателем всех человеческих обществ, жили мудро, добродетельно и счастливо. Возможно ли это? Мы должны позволить убедить себя, что глубокое невежество, грубый образ

жизни, дикие нравы, беспечная и ленивая праздность, необработанные поля и сады, обширные пустыни, жалкие хижины и пещеры, нагие тела, суровая и грубая пища, отсутствие всяких связей, удобств и удовольствий – являются истинными признаками счастливейшего времени!» Подобные мнения Лессинг называет «ребяческими предрассудками и противными заблуждениями». Со своей стороны, он пытается доказать, что каждый год не только в математическом, но и в естественноисторическом и нравственном отношении совершенно равен другому, то есть нисколько не хуже и не лучше. Доказательства совершенно во вкусе тогдашней школьной философии. Бог создал мир совершенным, а поэтому в мире не может произойти никаких существенных перемен; стало быть, один год не может существенно отличаться от другого. Юный автор не замечает, что это положение противоречит его же собственным резким отзывам о первобытном состоянии, идеализированном древними под названием «золотой век», и переходит на мнимообъективную точку зрения, для которой все существующее совершенно только потому, что оно существует. Человеческая природа, говорит он, никогда не изменялась в своих основных чертах; не изменялись и главные (окружающие) условия, которые, по мнению юного Лессинга, теперь те же, что и пять тысяч лет тому назад. У человека та же душа, то же тело, та же воля, те же главные склонности, недостатки и достоинства, что и во времена Адама. Приняв эти положения, конечно, нетрудно доказать, что каждый год совершенно подобен своему предшественнику. Но юный автор не довольствуется этим и в конце своей диссертации уже прямо обращается к отцу, намекая на то, что и отец разделяет «глупый предрассудок», и взывая к его благочестию, воспрещающему роптать. Курьезнее всего заключение, в котором Лессинг – совершенно в духе своей теории – обещает отцу и в этом году «равную благодарность, равное почтение и равное послушание» по сравнению с минувшим годом и уверяет, что таким образом и он, и отец увидят на деле, что они живут в золотом веке, когда каждый год должен быть равен другому. Несколько лет спустя Лессинг мог убедиться на личном опыте в ошибочности своей детской теории и в невозможности сохранить по отношению к отцу всегда равное «послушание».

Из школьных учителей Лессинга следует назвать кон-ректора Гере (Höre) – собственно, потому, что педантизм этого педагога вызвал в уме Лессинга сильную реакцию против школьного педантизма вообще. Даже по чересчур снисходительному отзыву брата Лессинга, Карла, Гере был «вполне филолог и примерно набожный человек, ничего, однако, не знавший обо всем

остальном на свете». На самом деле это был тщеславный педант, имевший к тому же слабость к стихоплетству. Впоследствии, будучи уже студентом, Лессинг писал отцу, что считает особенно счастливым того юношу, который, находясь под влиянием подобных учителей, своевременно научится различать полезные знания от бесполезных. О себе он пишет, что еще на школьной скамье он понял, что многое из того, чему обучают в школах, равно ни к чему не пригодно.

Сравнительно лучшими учителями в Афранеуме были ректор Грабнер, преподававший латынь и философию, и математик Климм, участвовавший в издании сочинений Кеплера и получивший приглашение в Санкт-Петербургскую академию наук, которое он, однако, отклонил. Влияние Климма на Лессинга было весьма полезным противодействием окружающему узкому классицизму. Климм утверждал, что «ученый, не знающий философии и математики, знает не больше невежды». Еще смелее для того времени было его утверждение, что «все языки, не исключая древних, должны считаться только средствами для достижения знаний, а не целью». Под влиянием Климма Лессинг стал серьезно заниматься математикой, которою раньше пренебрегал, и даже перевел несколько книг Евклида. Вместе с тем он изучает классических писателей – не с грамматической точки зрения, а потому, что восхищался их поэтическими красотами. Гомер, Анакреон, Плавт, Теренций и отчасти Феофраст стали его любимыми авторами. Под влиянием Анакреона Лессинг пишет свои первые лирические опыты, Плавт и Теренций были его первыми учителями в области драматургии. Он так увлекся новыми занятиями, что забыл даже написать заданную латинскую речь, за что подвергся порицанию школьного начальства. Школьная латынь, несносные занятия латинским стихосложением стали претить ему уже в 1745 году. Лессинг осаждает отца просьбами поскорее взять его из школы. К этому времени относятся первые поэтические попытки Лессинга. Кроме Анакреона, он подражает в лирике Глейму и Ланге. Затворническая жизнь в Афранеуме познакомила Лессинга лишь с одним типом – школьного педанта. На себе самом Лессинг испытал, как легко усвоить карикатурные приемы мнимой учености. Его собственное поздравительное письмо, о котором было упомянуто, еще насквозь пропитано педантизмом. Как только Лессинг стал относиться более сознательно к предлагаемой ему умственной пище, смешная сторона школьной учености стала для него очевидна, и у него появилась мысль написать комедию. Сам Лессинг пишет о своей комедии, озаглавленной «Молодой ученый», следующее: «Это был

единственный сорт дураков, который мне еще в то время должен был стать весьма знакомым. Я вырос посреди этой мерзости; удивительно ли, что мое первое сатирическое оружие обратилось в эту сторону?» Первые наброски комедии, в виде отдельных сцен, были сделаны Лессингом еще весною 1745 года, когда, по случаю праздников, он гостил в родительском доме. В окончательной форме комедия появилась лишь два года спустя, когда он был уже лейпцигским студентом. Эта комедия имеет южное биографическое значение: она является выражением внутреннего переворота, освободившего Лессинга от плесени, которая пристала к нему в Афранеуме. «Комедия научила меня познать самого себя», – говорит Лессинг. Вместе с тем у него понемногу стало развиваться художественное чутье. Так, еще в школе, увлекшись астрономическими сведениями, сообщенными ему математиком Климмом, Лессинг пытался изобразить в поэтической форме теории Уистона и Гюйгенса. Взяв себе образцом швейцарского Галлера, он стал писать поэму александрийским стихом, но стоило ему прочесть беседы Фонтенеля о многочисленности миров – и собственные поэтические упражнения показались ему настолько бедными по сравнению с прозою Фонтенеля, что Лессингу стало стыдно перед самим собою. К этой эпохе жизни Лессинга относится любопытная «цензура», написанная о нем ректором школы, Грабнером. По словам ректора, нет «ни единой области знания, на которую не набрасывался бы его пытливый дух, но ему надо часто напоминать, чтобы он не раздроблял своих сил».

Между тем мирная школьная жизнь внезапно была нарушена. Фридрих II начал против Марии Терезии вторую войну, внезапно напал на союзных Австрии саксонцев в Лужице (Лаузиц) и 9 декабря 1745 года подступил к Мейссену. Воспитанники Афранеума, услышав выстрелы, попрятались в столовой; впрочем, школа осталась невредимою и пруссаки ограничились тем, чтец ограбили квартиры учителей, в том числе и злополучного педанта, конректора Гёре. Весною следующего года Лессинг написал стихотворение, посвященное подполковнику Ф. Карловичу, в котором описывал эти события в высокопарном тоне псевдоклассических поэм:

«Кто счастливец, избежавший в то время несчастия, сковавшего сердце каждого саксонца тяжкими узами? Только нас, находившихся на священном холме Афры, охранял даже враг под крыльями своего орла. Город, лежащий под нами в узкой долине, был взят, побежденный частью голодом, частью неприятелем. То, чего не дали, было дерзко взято; что не было употреблено, то испортили, сожгли, исковеркали. Мы смотрели на эти бедствия с

невозмутимым спокойствием, с состраданием, но без боязни испытать подобное. Свирепый рев кровожадных солдат оставил только нас в покое».

Биографы Лессинга утверждают, что это странное послание было написано юношей по внушению отца, который хотел угодить прусскому подполковнику. Это подтверждается и письмом самого Лессинга к отцу. Лессинг выражает здесь сожаление о том, что, повинуясь отцу, сочинил подобное послание, и говорит, что «не имеет ни малейшей охоты еще раз заняться подобным предметом». Вместе с тем он повторяет просьбу опять взять его поскорее из школы. Отец исполнил эту просьбу не прежде, чем получил от ректора следующий отзыв о сыне: «Это конь, требующий двойного корма, уроки, которые для других слишком трудны, для него легки, как перышко. Для нас он уже почти не годится».

30 июня 1746 года Лессинг прочитал в Афранеуме свою прощальную речь о математике у неклассических народов (De matematica barbarorum). Но главное, что интересовало его уже в то время, – была драма. Отец и не подозревал о склонностях сына и был твердо уверен, что сын сделается богословом. С этой целью он даже выхлопотал сыну стипендию от города Каменца.

Глава II

Университетские годы в Лейпциге. – Первые драматические опыты.

Подобно большей части выдающихся умов, Лессинг нелегко мирился с предписанными правилами и программами. Неудивительно, что учителя и родители обвиняли Лессинга в том, что он слишком «разбрасывается». О какой-либо определенной торной дороге он и не думал. Жадно стремясь к знанию, он преследовал чисто Идеальную цель – самоусовершенствование. Вскоре по выходе из школы Лессинг уже явно сознавал, что из него не выйдет ни богослов, ни педагог. Богословский догматизм был слишком чужд его критическому духу; педагогическая деятельность не привлекала его, – тем более, что для Лессинга «педагог» значило «педант». Да и вообще ему и в голову не приходило считать науку средством для добывания заработка. Он прежде всего стремился освободиться от оков классического формализма и, при посредстве науки, познать мир и жизнь. Естествознание стояло в то время в германских университетах на чересчур низкой ступени и было уж слишком чуждо его прежним занятиям; математика, к которой Лессинг имел некоторые способности, была чересчур абстрактна для его ума, постоянно стремившегося к эстетическому познанию. На первый раз Лессинг удовольствовался поэтому приобретением истинного классического образования, то есть сознательным изучением классической древности, по преимуществу – с эстетической точки зрения. Из лейпцигских профессоров более всего привлекали Лессинга Христ и Эрнести. Первый обладал умом, до некоторой степени родственным уму Лессинга. Христ много путешествовал, вращался в хорошем обществе и соединял обширные знания по новейшей литературе и искусству с талантом живописца. Он был искусный гравер и составил богатое собрание картин и других произведений искусства. В лекциях по литературе он делал важные указания на историю искусств; его Notes academicae изобилуют ценными выводами; слог сочинений Христа отличается остроумием, беспощадностью анализа и «умением взять исходной точкой обстоятельство, на вид маловажное». Второй профессор, Эрнести, читавший о греческих поэтах и римских древностях, отличался чисто немецким качеством – основательностью и приучил Лессинга к точности и строгости доказательств.

Совершенно обратное, чисто отрицательное значение имел для Лессинга пресловутый Готтшед – настоящий гений

бездарности, читавший лекции о «поэтике по правилу здравой критики». Эти лекции, при всей бездарности изложения, представляли, сверх того, плагиат из посредственной книжки, которую Лессинг успел прочесть еще до поступления в университет.

Университетские занятия и лекции любимых профессоров не удовлетворяли Лессинга. По его собственным словам, он понял, что книги могут научить чему-нибудь, но никого не сделают человеком. Сравнивая себя со сверстниками, восемнадцатилетний Лессинг остался недоволен даже своею наружностью. Ему было стыдно своей неуклюжести и неловкости, заставлявших его избегать общества, чтобы не показаться смешным.

Лессинг стал учиться фехтованию, танцам и верховой езде и вскоре удивил всех своими успехами в этой области. Став более ловким, он приобрел некоторую светскость и даже изящество манер и начал чаще появляться у товарищей и знакомых.

Но более всего его привлекал театр.

Состояние тогдашнего немецкого сценического искусства было более чем жалкое. В театре безраздельно господствовали французы, которым покровительствовал основатель прусского военного могущества – Фридрих II. По счастливому случаю, как раз во время пребывания Лессинга в Лейпцигском университете в Лейпциге находилась труппа талантливой антрепренерши и актрисы Нейбер. Быть может, позднейшие восторженные отзывы Лессинга несколько преувеличены, – но все же несомненно, что труппа г-жи Нейбер была в то время лучшая в Германии. Немецкой драмы еще не существовало, а поэтому давались переводные драмы и комедии в переводах с французского, английского и даже датского.

Из товарищей по университету Лессинг особенно сблизился с Вейссе, который разделял его пристрастие к театру, и с Милиусом. Последний, старше Лессинга, был его земляком по Каменцу, где успел себе составить репутацию крайнего вольнодумца: выше уже упомянуто, что он написал стихи в честь учителя, пользовавшегося у родителей Лессинга и во всем городе дурною славой. Милиус был человек не без способностей, с разносторонними познаниями по медицине, математическим и естественным наукам, – но при этом крайне беспорядочный и в науке, и в обыденной жизни. Сплетники уверяли, что он ходит в порванном платье и стоптанных ботинках, никогда не причесывается и тому подобное. Все это было преувеличением, и Лессинг не только не обращал внимания на сплетни, но, по естественной реакции, не замечал даже действительных недостатков своего друга. Милиус немало способствовал тому,

что Лессинг уже на девятнадцатом году решился «печататься», выступив в основанных тем же Милиусом газетках.

Первыми появившимися в печати опытами Лессинга были шутливые стихотворения, рассказы и, наконец, довольно плохая комедийка «Дамон, или Истинная дружба», в которой нет ни малейшего знания людей, ни достаточного знакомства со сценой; в ней даже трудно усмотреть признаки драматического таланта, какие проявляются, например, в самых первых произведениях Шекспира и Шиллера. Талант Лессинга был совсем иного рода. В нем нет мощной непосредственности; для полного обнаружения он требовал значительного подготовительного развития посредством изучения иностранных образцов, критического отношения к ним и к самому себе. К Лессингу менее всего применима теория так называемого «бессознательного творчества». В области драмы он был таким же сознательным реформатором, как и в области художественной критики, и каждый новый его шаг был глубоко продуман. Первые его драматические опыты, в которых еще так много наивного, уже до некоторой степени характеризуют манеру Лессинга, который во всяком своем произведении преследовал какую-либо нравственную цель. По счастью, склонность к реализму и острый критический ум на первых же порах избавили Лессинга от увлечения высокопарным и комически плаксивым тоном тогдашнего «гения» Клопштока. Лессинг, еще будучи студентом, не боялся писать эпиграммы на автора «Мессиады», которого его соотечественники ставили выше Мильтона. Эпиграмма, поставленная им самим во главе своих сочинений, принадлежит к числу самых метких, когда-либо вышедших из-под пера Лессинга:

«Кто не хвалит Клопштока? Но всякий ли его читает? Нет. Мы желаем, чтобы нас меньше превозносили, но прилежнее читали».

Еще резче другая, относящаяся к Клопштоку эпиграмма «Auf einen gewissen Dichter»[1], в которой сказано, что «его поют столь многие посредственные певцы, его прославляют столь многие темные судьи, ему подражает так много дураков… пение, восхищающее лягушку, сидящую в болоте, – это пение, конечно, должно быть кваканьем».

Если таков был приговор Лессинга Клопштоку, то можно себе представить, как он судил о стихотворных упражнениях своего профессора Готтшеда!

Врожденный и частью воспитанный классическими авторами вкус Лессинга значительно развился вследствие ознакомления с естествознанием и философией. Лессинг усердно посещал лекции по ботанике и химии; одно время даже думал посвятить себя изучению медицины. В то же время он самостоятельно изучал

философов, особенно немецкие сочинения Вольфа, и сблизился с профессором Кестнером, замечательным для своего времени математиком, который относился к математическому знанию с историко-философской точки зрения.

На первом плане у Лессинга было, однако, его увлечение театром. Есть указания на то, что он сам думал поступить на сцену. Весь свой заработок со статеек и переводов он тратил на театр; вместе с Вейссе стал переводить французские и английские драмы и комедии, надеясь получить за это лишь даровое кресло в театре. Благодаря только что упомянутому математику Кестнеру, Лессингу удалось добиться большего: его собственная юношеская комедия «Молодой ученый», окончательно обработанная им по указаниям профессора Кестнера, была вручена г-же Нейбер, которая, к немалому удивлению самого Лессинга, осыпала автора неумеренными похвалами, назвав его предвестником немецкой национальной драмы. Комедия была поставлена на сцене и имела хороший успех, так как в ней был изображен тип, слишком часто встречавшийся в Лейпциге.

Мысль об окончательной обработке очерков, набросанных еще в Мейссене, возникла у Лессинга в 1747 году. Однажды вечером в большом обществе он довольно пренебрежительно выразился о комедии, которую все хвалили. Ему ответили, что порицать легче, чем сделать лучше. «А я берусь написать лучше!» – с живостью сказал Лессинг. В поиске сюжета он стал пересматривать свои старые тетради и вздумал изобразить тип молодого педанта. Размышляя над этой темой, он ухватился за действительное происшествие, давшее ему как раз то, чего не хватало в его прежних набросках – фабулу. В 1747 году Берлинская академия наук должна была присудить премию за лучшее сочинение о лейбницевских монадах (см. биографию Лейбница). Один молодой лейпцигский ученый послал сочинение и заранее хвастал по всему городу, уверяя, что непременно получит премию; к величайшему его разочарованию, сочинение было признано совсем неудачным, а премию получил адвокат Юсти.

Комедия «Молодой ученый» едва ли заслуживает тех преувеличенных похвал, которыми осыпала автора лейпцигская антрепренерша; но если сравнить ее с произведениями Готтшеда и его последователей (даже у такой бездарности, как Готтшед, были свои последователи), то нельзя отказать ей в известных достоинствах. Действие довольно живо, комизм редко переходит в карикатуру.

Слабую сторону у Лессинга составляет изображение слуг – Антона и неизбежной горничной Лизетты. Судя по тому, что

известно из мемуаров этого времени, немецкая домашняя прислуга вовсе не находилась в таких интимных отношениях с «господами», как это мы видим у Лессинга. Но если даже допустить, что в этом отношении Лессинг ближе к действительности, чем авторы мемуаров, то все же подражательность, прямое списыванье с французских комедий в данном случае несомненны. Удачнее всего изображены сам молодой педант Дамис и его отец Хризандер.

Конечно, и здесь заметно подражание Аристофану и Мольеру; но при всем том есть и черты, выхваченные непосредственно из жизни, частью даже автобиографические: некоторые рассуждения Дамиса представляют значительное сходство с рассуждениями, некогда изложенными самим Лессингом в письме к отцу. «Tempora mutantur (времена переменчивы)», – говорит Хризандер сыну. – «Прошу вас, – отвечает молодой педант, – бросьте предрассудки толпы. Времена не изменяются. Ибо, позвольте сначала рассмотреть вместе с вами, что такое время?» – «Молчи, – отвечает Хризандер (подобно отцу метафизика у Хемницера), – время —это такая вещь, которой я не стану тратить с тобою на пустую болтовню». Хризандер также не прочь щегольнуть латынью; невольно вспоминается, что отец Лессинга был порядочный латинист, и весьма возможно, что под именем Хризандера он изобразил, главным образом, своего отца, противопоставив его старомодную, но соединенную со здравым смыслом, ученость – узкому школьному педантизму. Подхватив латинскую фразу отца, сын объявляет, что это —изречение, взятое из Гомера. Отцу надоели ученые соображения сына: «Ты и твой Гомер? Вы – пара дураков!» —восклицает он. Это восклицание приводит юного ученого в телячий восторг. «Я и Гомер? – говорит Дамис. – Гомер и я? Мы оба? Хи-хи-хи! Вот как, отец? О, благодарю, благодарю… Я и Гомер! Гомер и я!..» В неменьшей степени обнаруживается «классический» идиотизм Дамиса, когда он начинает рассуждать о браке и о женщинах; очевидно, что Лессинг, осмеивая в Дамисе отчасти свои же собственные слабости, поступал, как многие великие писатели: из этих отрицательных черт он создавал тип, совершенно отбрасывая то, что в действительной жизни являлось противовесом им. Отняв у Дамиса свой выдающийся ум и способность к критике, Лессинг показал, к чему могла привести тогдашняя классическая школа человека со средними дарованиями: он мог утратить и ту долю ума, которой его наделила природа. Мозг Дамиса, очевидно, не выносит бремени знаний, которыми был напичкан; переварить такую пищу и остаться невредимым мог только мозг самого Лессинга.

Характер Дамиса выдержан от начала до конца. Особенно метко схвачен тот психологический момент, когда молодой ученый узнает о печальной судьбе, постигшей его диссертацию. Берлинский приятель, которому он послал свой труд, не счел возможным даже представить его в академию, так как увидел, что автор не понял предложенной темы. Академия предложила рассмотреть вопрос о монадах с философской и естественноисторической точек зрения, а юный педант сообразил, что надо исследовать грамматический смысл слова «монада», и написал целый трактат о том, как употребляется это слово у разных писателей. Дамис в отчаянии. Он воображает себя непризнанным гением: «О вы, глупые немцы! – восклицает он. – Да, конечно, чтобы ценить по достоинству такие произведения, каковы мои, требуются другие гении! Вы будете вечно пребывать во мраке варварства и останетесь предметом посмешища для ваших остроумных соседей! Но я отомщу за себя! С этих пор я перестаю называться немцем. Я покину мое неблагодарное отечество!»

Эта комедия имела на сцене тем больший успех, что главную роль Дамиса играл актер Вольфрам, который, как говорят, был в ней превосходен. Каковы бы ни были недостатки комедии, она пристрастила Лессинга к драматическому творчеству и он узнал свое настоящее призвание.

Зато нельзя сказать, чтобы авторская деятельность сына обрадовала отца. Быть может, злые языки передали отцу, что сын написал комедию, в которой была изображена в таком дурном освещении его домашняя жизнь; и, хотя Лессингу было бы гораздо позорнее играть роль Дамиса, чем отцу его фигурировать под видом Хризандера, старик сильно обиделся и разгневался. Он не мог переварить мысли, что его сын, в котором он видел будущего пастора, якшается с вольнодумцем Милиусом и «с какими-то актерами и актрисами». Он написал сыну в высшей степени резкое письмо, грозя, что город отнимет у него стипендию, если он не переменит образа жизни. Это письмо взорвало Лессинга. Войдя к своему университетскому товарищу Вейссе, он бросил письмо на стол со словами: «Прочитайте-ка… письмо, которое я получил от моего отца». Вместо ответа отцу Лессинг хотел выставить свое полное имя на театральной афише и разослать ее всем членам городского совета в Каменце. Вейссе уговаривал товарища не горячиться; Лессинг ограничился посылкою письма, в котором старался доказать неосновательность отцовских обвинений. Это было еще до премьеры комедии; успех ее опьянил Лессинга и заставил его забыть о семейных дрязгах.

Какие неприятности приходилось переносить Лессингу из-за сплетен провинциальных кумушек, видно из следующего трагикомического эпизода, случившегося на исходе 1747 года и весьма наивно описанного его братом и биографом Карлом. По случаю рождественских праздников мать Лессинга послала сыну в подарок так называемый штритцель – род сдобного калача. Калач этот был привезен Лессингу одним каменецким купцом, которому вместе с тем было дано поручение «осведомиться тайком о поведении студента». Купец привез домой известие, что Лессинг не только пишет комедии, но и якшается с комедиантами. Вместе с тем он сообщил матери ужасную весть, что присланный ею штритцель был съеден Лессингом за бутылкою вина вместе с несколькими комедиантами. Эффект получился действительно трагический. Мать горько рыдала и причитала, уверяя, что сын ее погиб и в этой, и в будущей жизни. Чтобы успокоить расходившуюся супругу, отец Лессинга решился на отчаянное средство. Он написал сыну письмо, в котором заклинал его бросить все и немедленно приехать, так как мать будто бы при смерти и желает перед кончиной поговорить с сыном! Этот грубый обман смутил Лессинга: он не знал, верить ли письму, но, конечно, поспешил домой. Родители Лессинга были достаточно наказаны за свою выдумку. Наступили жестокие морозы; мать упрекала и себя, и отца и на этот раз восклицала: «Лучше бы ему сидеть с комедиантами, чем замерзнуть по дороге… Нет, он не приедет! В таком обществе не научат повиновению!» Лессинг приехал полузамерзший, посиневший от холода. Мать выдала себя и вместо того, чтобы притвориться больной, бросилась к сыну со словами: «Зачем ты приехал в такой мороз?!» – «Ах, маменька, – ответил Лессинг, – ведь вы хотели этого, и, право, я догадывался, что вы вовсе не были больны. Это меня душевно радует…» Этот ответ так устыдил отца и мать, что они не знали, что сказать. Мирные отношения между родителями и сыном восстановились благодаря этому случаю; ни отец, ни мать не настаивали больше на том, чтобы Лессинг стал богословом, и снисходительно выслушали его, когда он заявил, что желает изучить медицину. Зато Лессингу пришлось выслушать немало длинных нравоучений относительно его увлечения театром. Родители и родственники описывали ему жизнь актеров самыми мрачными красками; впрочем, отец Лессинга был настолько тактичен, что ни разу не обратился к нему с новым требованием прекратить всякие знакомства с театральным миром. Даже о вольнодумце Милиусе отец и мать Лессинга стали говорить только намеками.

Возвратившись в Лейпциг весною 1748 года, Лессинг

записался на медицинский факультет; но театр интересовал его более, чем медицина. Курьезно показание самого Лессинга, что из всех аудиторий он прежде всего стал посещать ту, где преподавалось родовспомогательное искусство. Театр он посещал с прежним увлечением и сам попробовал писать трагедии. Первым опытом Лессинга в этом роде была трагедия «Гиангир, или Отвергнутый престол», которую, однако, он не мог довести дальше третьего явления.

Неизвестно, что вышло бы из этого и других драматических опытов, начатых Лессингом. Его писательская деятельность вдруг на время прервалась – вследствие одного неприятного эпизода. Оказалось, что родители были не совсем неправы, предостерегая его от актеров. Лессинг поручился за одного актера, который уехал из Лейпцига после того, как г-жа Нейбер распустила свою труппу; хотя актер нашел место в Вене, но предпочел предоставить Лессинга в распоряжение своих кредиторов. Лессинг попал в отчаянное положение и сгоряча вздумал сам поступить на сцену. Милиус и другие друзья едва уговорили его; но, как только Милиус уехал в Берлин, Лессинг, не сказав никому ни слова, уехал в Виттенберг вместе со своим двоюродным братом, учившимся там в университете и случайно гостившим в Лейпциге. Из Виттенберга Лессинг намеревался отправиться в Берлин.

Глава III

Виттенберг и Берлин. – Новые драматические опыты. – Журнальная работа. – Первое издание сочинений. – Стихотворения и критические письма. – Комедия «Евреи» и трагедия «Сара Сампсон»

Вскоре по прибытии в Виттенберг Лессинг заболел. Это побудило его оставить мысль о поездке в Берлин, и, списавшись с отцом, он получил разрешение остаться в Виттенберге, где снова поступил на медицинский факультет. По-прежнему он вместо медицины занимался философией, изучением классических авторов, статистикой и даже политикой. Что касается драмы, он установил контакт с директором Венского театра и стал писать комедии, из которых успел окончить, да и то впоследствии, одну: «Ненавистник женщин». Сверх того Лессинг написал множество стихотворений, вышедших позднее под общим заглавием «Мелочи», – заглавие, вполне соответствующее их содержанию. Сам Лессинг не слишком серьезно относился к своим лирическим упражнениям. Он издал их без своего имени, причем вместо предисловия оставил пустое место, а под названием «Перечень важнейших предметов» поместил 24 буквы алфавита и в виде «примечания переплетчику» напечатал: «Гравюры подразумеваются сами собою». Гравюр действительно не было помещено.

Материальное положение Лессинга в Виттенберге было весьма плохое, и, узнав, что его приятель Милиус был приглашен редактировать газету, издателем которой был Рюдигер, он решил оставить Виттенберг и поехал искать счастья в Берлин. Милиус принял Лессинга с распростертыми объятиями и позаботился о нем лучше, чем его собственные родители, постоянно роптавшие о вольнодумстве Милиуса. Он буквально одел оборванного юношу и пристроил его у своего издателя в качестве библиотекаря. Это была весьма приятная должность для Лессинга. Сверх того, в редакции газеты Лессинг имел возможность читать вновь выходящие книги, и ему стали поручать составление рецензий. Вскоре, однако, газета закрылась. Милиус, имевший особое пристрастие к журналистике, взялся сам издавать газетку, которая, однако, занималась лишь городскими сплетнями и скандалами. Лессинг поместил в этой газете лишь один рассказец – «Отшельник». В то же время ему удалось написать и поставить на сцене комедию «Старая дева».

Известие о переселении Лессинга в Берлин поразило его родителей, как громовой удар. Отец даже не ответил ему на

письмо, а мать в своем послании осыпала его жесточайшими упреками, объявив, что если он не приедет тотчас в Каменц, то не получит обещанного платья. К этому были присоединены упреки в непочтении, недостатке любви к родителям и в том, что им приходится платить его долги. Вслед за этим отец прислал сыну категорическое приказание немедленно приехать домой. Лессинг не повиновался. Тогда отец обратился к Рюдигеру с письмом, в котором осыпал бранью бедного Милиуса, утверждая, что тот развратил и погубил его сына. Письмо это попало в руки зятя Рюдигера, Фосса, который поспешил его уничтожить. Лессинг ответил сначала матери, потом отцу; письма его были в высшей степени сдержанны и тактичны; но родители не поверили сыну. Отец отвечал ему новым письмом, в котором упрекал сына в упорстве, советовал ему почитать Бога и родителей, не писать комедий и изменить беспорядочный образ жизни. На эту новую отцовскую филиппику Лессинг ответил письмом, в котором пишет между прочим следующее:

«Не понимаю, почему сочинитель комедий не может быть хорошим христианином. Сочинитель комедий – это человек, который изображает порок с его смешной стороны. Разве христианин не вправе осмеивать пороки? Разве пороки заслуживают такого великого почтения? А что, если я обещал бы Вам написать такую комедию, которую господа богословы должны будут не только прочесть, но и похвалить? Считаете ли Вы это невозможным? Что, если я написал бы комедию на вольнодумцев и на людей, презирающих Ваше сословие? Я знаю, что Вы не вычеркнули бы из нее ни одного резкого выражения».

Это не были пустые оправдания, Лессинг сумел найти комическую сторону и у тогдашних вольнодумцев: тип этот вскоре был воспроизведен им. Но отец иначе понял письмо сына и в своем новом ответе повторил всевозможные сплетни, какие распространялись в Каменце относительно Милиуса. Это, наконец, взорвало Лессинга, который понял, что в данном случае отец пишет под диктовку матери. Он ответил вообще сдержанно, но не мог не высказать своего справедливого подозрения; не желая, чтобы мать прочла неприятные для нее строки, Лессинг написал эту часть ответа по-латыни. Письмо подействовало, и с тех пор в родительских посланиях о Милиусе не было ни слова…

Таким образом, на первых порах Лессинг решил остаться в Берлине и снова обратился к драматической деятельности. В прусской столице немецкая драма не пользовалась почетом. Король Фридрих II ничего не хотел знать о немецком театре, покровительствуя исключительно итальянской опере и французской драме. Существовавшая тогда в Берлине труппа

Шёнеманна не пользовалась даже посредственным успехом. При таких обстоятельствах неудивительно, что Лессинг занялся переводами французских трагедий и даже сочинением либретто для комических опер. В то же время им, однако, были написаны комедии «Вольнодумец» и «Евреи», из которых первая возникла под влиянием переписки с отцом и знакомства с Милиусом, вторая же, имеющая более серьезное значение, составляет плод его знакомства с еврейским реформатором Мендельсоном. Значительную часть времени Лессингу приходилось затрачивать на тяжелую журнальную и переводную работу: среди прочего, по заказу Рюдигера, он переводил «Римскую историю» Роллена, изучал испанский и итальянский языки и вместе с Рюдигером редактировал газету, посвященную истории и современному состоянию театрального искусства. Широко задуманная Лессингом трагедия «Гении», к сожалению, осталась неоконченной. Каковы были материальные обстоятельства Лессинга в это время, видно из его собственного заявления, что он «сытно обедал на полтора гроша». Пребывание в Берлине принесло Лессингу между прочим и ту пользу, что в этом городе, где все сколько-нибудь «порядочные» люди говорили по-французски, он научился французской разговорной речи, которую постиг настолько, что начал писать французскую комедию. Вместе с тем он превосходно понял мишурную сторону тогдашней образованности и постиг, какого рода французы наводняли Берлин.

В Берлине Лессинг завязал много знакомств; так, он познакомился и с профессором философии и естественного права Кёнигом, которого за вольнодумство выгнали из Берна. Знакомство с Кёнигом впервые приблизило Лессинга к тому обществу, в котором вращался Вольтер, тогда еще кумир Фридриха II.

Любопытны некоторые отзывы Лессинга о французах, окружавших короля Фридриха, и о самом короле. Так, об известном материалисте де ла Метри Лессинг выражается весьма резко и в письме к отцу пишет о нем: «Он – лейб-медик короля. Его сочинение „L'homme-machine“[2] наделало много шуму. По сравнению с ним Эдельманн – святой. Я читал его сочинение „Анти-Сенека, или Высшее благо“, выдержавшее не менее 12 изданий. Можете судить о мерзости этого сочинения уже из того, что сам король бросил в печку 10 экземпляров этой книги». Зная характер Лессинга, никак нельзя думать, чтобы этим письмом он желал угодить отцу: Лессинг искренне ненавидел тогдашний французский материализм, с которым, впрочем, был знаком довольно поверхностно, преимущественно по тем карикатурным

формам, которые он принимал в берлинских салонах.

По смерти Рюдигера его зять Фосс продолжал издания тестя и пригласил (в 1751 году) Лессинга в качестве редактора «научного отдела» затеянной им газеты. Лессинг попал совершенно в свою сферу, особенно после того, как Фосс согласился издавать ежемесячные приложения, в которых Лессинг имел более простора для своих критических очерков. Таким образом возник ряд весьма любопытных журнальных работ под общим заглавием, в духе того времени, «Новости из области остроумия». Кроме остроумия, 22-летний Лессинг обнаружил здесь всю силу своего критического таланта. Даже отец был на этот раз доволен сыном и нашел, что в его статьях есть много дельного. Казалось, что Лессинг успеет упрочить свои литературные позиции, как вдруг неожиданное столкновение с Вольтером сильно повредило его репутации.

Обстоятельства этого скандального эпизода вполне ясны. Личный секретарь Вольтера, Ришье, находившийся в приятельских отношениях с Лессингом, дал ему просмотреть экземпляр не выпущенной еще в свет книги «Siècle *de* Louis XIV», которая с нетерпением ожидалась в публике. Ришье одолжил книгу Лессингу с условием никому ее не показывать. Случайно к Лессингу зашел его приятель, в свою очередь выпросивший книгу. Лессинг имел слабость исполнить эту просьбу, а приятель из хвастовства показал книгу в доме графа Шуленбурга. Здесь ее увидела одна близкая приятельница Вольтера, которая еще не получила экземпляра, что и неудивительно, так как первые экземпляры были напечатаны для короля. Тщеславие этой дамы было чувствительно задето, и, увидев Вольтера, она осыпала его упреками. Вольтер, отличавшийся крайней мелочностью во всем, что касалось его личности, был вне себя от гнева. Он немедленно позвал своего секретаря и потребовал взять книгу у Лессинга. По несчастью, Лессинг, успевший уже получить экземпляр от приятеля, уехал в Виттенберг, захватив с собою книгу, так как не дочитал ее сам. Узнав это, Вольтер тотчас вообразил, что Лессинг желает издать перевод или даже контрафакцию его книги. Гнев философа не имел границ. Он продиктовал Ришье, от имени этого последнего, крайне оскорбительное письмо к Лессингу, в котором обвинял молодого писателя в обмане и воровстве, весьма тонко обещая при этом вознаградить его в случае немедленного возврата книги. Лессинг ответил Ришье весьма остроумным письмом, в котором сами комплименты звучат иронией. Здесь между прочим сказано: «Вы воображаете, что я начал переводить книгу?.. Чтобы хорошо перевести Вольтера, надо быть самим дьяволом, а я, право, не добиваюсь этой роли. Я взял с собою

книгу просто потому, что не дочитал четырех листов. Поставьте себя в мое положение, а потом осуждайте. Вольтер не какой-нибудь писака, сочинения которого можно достать везде, потому что они везде надоели… Скажите Вольтеру, что мы с Вами друзья и что Вы только из-за дружбы совершили этот проступок, если это можно назвать проступком. Кажется, этого достаточно, чтобы получить прощение философа?»

Письмо не было получено Вольтером, хотя, собственно, предназначалось для него; злополучному Ришье философ отказал от места, а сам написал Лессингу послание, в котором мелочное тщеславие и самолюбие Вольтера блещет в каждом слове. Даже адрес был составлен с ехидством, а именно так, чтобы в случае, если письмо не попадет к Лессингу, оно могло бы попасть в руки его отца. Вольтер писал: «Милостивый государь, Вас уже просили возвратить украденный у меня и попавший в Ваши руки экземпляр. Я знаю, что Вы не сделали бы из него дурного употребления и что Вы лучше кого-либо другого могли бы перевести эту книгу. Но мое сочинение с тех пор значительно переделано: к нему прибавлено более 40 листков, а потому было бы весьма жаль, если бы его перевели в первоначальном виде; еще печальнее было бы, если бы его перепечатали на французском языке. Вы этим сделали бы несчастным честного Франшвиля, издателя моей книги». В конце письма Вольтер заявляет, что если Лессинг возвратит ему экземпляр, он охотно пришлет ему книгу в исправленном виде для перевода на немецкий и даже на итальянский языки, за что выдаст приличное вознаграждение. «Я готов простить преступника, – пишет он о своем секретаре, – если только Вы возвратите книгу. Пришлите ее и рассчитывайте на мою благодарность. Весь Ваш, Вольтер, камергер короля».

Лессинг написал ответ, на этот раз не по-французски, а по-латыни: к сожалению, этот ответ не сохранился в бумагах Вольтера. Получив книгу обратно, Вольтер, конечно, не подумал ни о немецком, ни об итальянском переводе и довольствовался тем, что при всяком удобном случае выражался о Лессинге как о человеке весьма низкого нравственного уровня. Вся эта история, благодаря громкому имени Вольтера, наделала много шуму. Впоследствии один из врагов Лессинга, Клоц, уверял, что Вольтер называл Лессинга не иначе, как в вольной французской переделке – Lessinge, или Le singe, что значит «обезьяна», – в виде намека на то, что Лессинг хотел «передразнивать» его произведения. Быть может, впрочем, это остроумие составляет литературную собственность самого Клоца. Следует заметить, что неприязнь Лессинга к Вольтеру возникла еще до описанного эпизода.

Лессинг, благодаря своим связям с Ришье и другими французами, отлично знал подробности весьма скандального процесса, затеянного Вольтером с одним берлинским евреем по делу, относящемуся к области биржевой спекуляции. Подробности этого процесса относятся, однако, к биографии самого Вольтера; но для Лессинга знание их было первым уроком, после которого весь ореол, окружавший в его глазах французского философа, сразу потускнел до такой степени, что Лессинг стал писать на Вольтера весьма недвусмысленные эпиграммы. В одной из них он задается вопросом, почему великий поэт стал богатым скрягой, и дает ответ: «Да это потому, что по предвечному решению судьбы всякому поэту предназначено умереть с голоду».

Скандал с книгою Вольтера, несомненно, значительно повлиял на решение Лессинга остаться в Виттенберге. Здесь он погрузился преимущественно в научные работы и занимался в университетской библиотеке с таким рвением, что имел право сказать: «Нет в ней ни одной книги, которую я, по крайней мере, не держал бы в руках». Готовясь к магистерскому экзамену, он посвящал литературе лишь сравнительно немного времени, – писал немецкие стихотворения и упражнялся в составлении латинских эпиграмм. Эпиграммы преобладали у него в это время, и Лессинг не щадил в них даже самого себя. Так, однажды, по случаю внезапной болезни одного пастора, Лессинг сымпровизировал надгробное слово. Несмотря на успех этой речи, Лессинг, возвратясь домой, написал эпиграмму, в которой от имени усопшего сказано: «Нет, лучше не умру, чтобы ты не читал мне надгробных речей!»

29 апреля 1752 года Лессинг получил степень «магистра свободных искусств» и расстался с университетом. Отец советовал ему добиваться профессорской кафедры, но Лессинг вместо этого предпринял издание своих сочинений. Первое издание сочинений Лессинга, выпущенное Фоссом, вышло в течение 1753—1755 годов в шести частях.

Первая часть этого собрания состояла из стихотворений. Стихотворениям этим нельзя отказать в некотором литературном значении, но они никогда не смогли бы доставить автору славы первоклассного поэта. В области лирики Лессинг не создал ничего выдающегося: содержание его «Песен» исчерпывается хвалебными гимнами вину в духе Анакреона и его подражателей, воспеванием красоты и поцелуев; вообще, песни Лессинга как бы нарочно приспособлены к немецким студенческим пирушкам. Вот пример: «Девушка, позволь же себя поцеловать! Не медли, иначе я тебя заставлю. Живее, живее наливай вина! После поцелуя вино вкусно. В этом вине есть букет и огонь. Девушка, будь немного

проворнее! Еще раз доставь наслаждение: после вина поцелуй вкусен».

Еще менее значения имеют оды Лессинга, – например те, в которых он воспевает прусского короля Фридриха. Об увлечении Лессинга этим монархом мы еще будем иметь случай говорить. Более интересны так называемые Sinngedichte – род экспромтов, часто переходящих в эпиграммы. Лессинг обращает свои сатирические стрелы не только против бездарностей вроде Готтшеда и Шенайха, но и против звезды второй величины – Клопштока, и даже против самого Вольтера.

Готтшеда и ему подобных Лессинг преследует беспощадно. Когда Фридрих II подарил Готтшеду табакерку, Лессинг, при всем своем преклонении перед прусским королем, не удержался и сочинил эпиграмму, в которой пишет, что Готтшед ожидал получить табакерку с червонцами, но нашел в ней нюхательный табак, который в древности употреблялся для «просветления ума». Остроумны и едки эпиграммы, направленные против Вольтера: но в них чувствуется личное раздражение Лессинга не против Вольтера-писателя, а против Вольтера-человека. В одной из эпиграмм Лессинг описывает известный скандальный процесс Вольтера с еврейским банкиром. «Хитрейший еврей во всем Берлине, – пишет Лессинг, – вздумал обмануть поэта; обман не удался. Почему? О, наверное, поэту помог сам Аполлон!.. Нет, причина более простая: поэт был еще большим плутом, чем еврей». Контраст между покровительством Аполлона и простым плутовством действительно силен, но односторонность подобного суждения о моральных качествах Вольтера слишком очевидна.

Эпиграммы Лессинга так близки к его первым критическим опытам, что нередко один и тот же мотив повторяется у него и в стихотворной форме, и в блещущей остроумием рецензии. Иногда даже в рецензию вставлена эпиграмма. В «Критических письмах», как и в стихотворениях Лессинга, еще заметно сильное влияние римских и, особенно, французских писателей. Так называемые «Прибавления к истории театра», посвященные подробному разбору сочинений Плавта, особенно его «Пленников», переведенных самим Лессингом на немецкий язык (и, кроме того, содержащие заметки о позднейших драматургах, включая Шекспира), написаны под непосредственным влиянием французского критика Брюмуа. В этих «Прибавлениях» Лессинг еще стоит на точке зрения французского псевдоклассицизма, далеко не сознает значения Шекспира и признает комедии Плавта высшим идеалом драматического творчества. Письма, озаглавленные «Новости из области остроумия», составляют уже значительный шаг вперед. В них Лессинг сразу становится вне

тогдашних литературных партий и пролагает себе самостоятельный путь, нисколько не смущаясь, если при этом ему приходится сталкиваться с общепризнанными авторитетами.

В самом начале этих «Писем» находится весьма любопытная заметка о знаменитом отклике Руссо, присланном им в ответ на заданную Дижонской академией тему о влиянии наук и искусств на нравы. Известно, что Руссо ответил на этот вопрос отрицательно, разразившись горячей филиппикой против современного общества. Лессинг, который еще мальчиком имел совершенно иные, нежели Руссо, понятия о золотом веке, в зрелом возрасте не мог не увидеть, что в страстной проповеди Руссо есть некоторая истина, получившая ложное применение. «Невольно, – пишет Лессинг, – проникаешься тайным уважением к человеку, который отстаивает добродетель против всевозможных предрассудков – даже и в том случае, если он в своей проповеди заходит слишком далеко. Мы могли бы сделать ему многие возражения. Мы могли бы сказать, что возрождение наук и упадок нравов или падение государств – это две вещи, которые могут сопутствовать одна другой, не относясь между собою, как причина к действию. Все в мире имеет свой известный предел. Государство возрастает, пока не достигнет такого предела; пока оно возрастает, в нем возрастают науки и искусства. Поэтому, когда оно падает, то не потому, что науки и искусства погубили его, – но потому, что ничто в мире не способно возрастать вечно… Правда, что умные Афины погибли, – но разве добродетельная Спарта пережила их?.. Если же искусства и науки вредны нравам, то не сами по себе, а вследствие злоупотребления ими.

Разве живопись виновата в том, что тот или иной художник злоупотребляет ею, изображая непристойные предметы? Разве следует пренебрегать поэзией потому, что некоторые поэты оскверняют ее пошлостями? И та, и другая могут служить добродетели. Искусства таковы, какими мы хотим их сделать…»

Несмотря на свое несогласие с взглядами Руссо, Лессинг утверждает, что Франция была бы счастлива, если бы имела побольше таких проповедников. Эта проповедь Руссо не уничтожит наук и искусств, но является спасительным противоядием против действительно пошлых произведений.

Довольно много места посвящено в критических письмах Лессинга автору «Мессиады», Клопштоку. К этому произведению критик приступает с насмешливою почтительностью, не желая сразу удивить читателя своим скептицизмом. Но уже в первых похвалах Клопштоку звучит явная ирония.

Особенно достается от Лессинга не столько самому

Клопштоку, сколько его нелепым поклонникам, видевшим необычайные красоты чуть ли не в каждой поставленной автором «Мессиады» запятой. Так, один из самых рьяных «клопштокианцев», профессор Мейер, видел нечто необычайно возвышенное уже в первых словах поэмы, начинающейся так: «Пой, бессмертная душа, искупление грешного человека, которое совершил Мессия на земле, в своем человеческом образе».

Мейер видел особенную гениальность в том, что Клопшток не взывал, по примеру древних, к языческой музе, а «совершенно новым способом» повелел своей бессмертной душе петь. Лессинг просто и остроумно уничтожает эту глубокомысленную критику. Клопшток не мог взывать к языческой музе просто потому, что такое воззвание было бы страшною глупостью в «христианской поэме». Никакой особой гениальности тут нет. Вся новизна состоит, стало быть, в том, что языческие поэты начинали обыкновенно с изъявительного наклонения, то есть говорили «пою», а Клопшток начинает с повелительного – «пой». Если же его воззвание изложить в общепринятой форме, то выйдет следующее: «Я, бессмертная душа, пою искупление грешного человека».

Трудно было придумать более ловкий способ выставить напоказ чванливость и самомнение Клопштока, окруженного толпою литературных прихвостней! Но Лессинг знал, что имеет дело с учеными педантами, которых нельзя сразить ни соображениями простого здравого смысла, ни тонкой иронией; поэтому он пустил в ход свою эрудицию и рядом примеров из древних авторов доказал, что Клопштоку следовало поучиться скромности хотя бы у Гомера. Любопытно впечатление, произведенное критикою 22-летнего Лессинга на современников. Зульцер, судя по статьям Лессинга о «Мессиаде», ставил его весьма высоко, хотя и замечал, что он «слишком молод». Богослов Спальдинг называл его критику «Мессиады» «вежливою и точною». Сам Клопшток, как и Готтшед, не удостаивал Лессинга ответом; оба они предоставляли бороться с восходящим критическим светилом своим поклонникам… Но при всем кажущемся пренебрежении они боялись Лессинга…

Как и всякий талантливый, а тем более выдающийся, критик, Лессинг скоро нажил себе массу врагов. Современные ему «авторитеты» действовали из-за спины своих поклонников; люди, менее дорожившие своею репутацией или более бесцеремонные в выборе средств, прибегали к обыкновенному оружию жалкой бездарности и нравственной низости – клевете.

Зная о стесненном материальном положении Лессинга, они придумали самый удобный способ клеветы, обвиняя его в

подкупности и в желании вынудить деньги путем шантажа. Так поступил пастор Ланге, переводчик Горация, которому Лессинг посвятил свой известный «Путеводитель (Vademecum)». Напрасно предупреждали Лессинга, чтобы он не задевал эту грязную личность, пользовавшуюся значительным влиянием при прусском дворе; напрасно указывали ему и на то, что Ланге посвятил перевод Горациевых од самому королю Фридриху. В одном из критических писем Лессинг показал все научное и поэтическое ничтожество этого перевода, превознесенного до небес тогдашнею ученою и неученою критикой. «Девятилетний упорный труд», которым хвастал Ланге, воскуривая фимиам самому себе, оказался напрасно потраченным: Лессинг уличил переводчика в самом грубом невежестве и указал на его полную бездарность. В ответ на это Ланге напечатал письмо, в котором уверял, будто Лессинг заранее известил его о своей рецензии, требуя гонорара и угрожая в противном случае напечатать рецензию. Лессинг, в свою очередь, ответил открытым письмом, в котором писал: «Объявляю перед целым светом г-на проповедника Ланге злым клеветником, если он не докажет своего обвинения». Доказательства, конечно, не последовало; Лессинг окончательно уничтожил Ланге своим «Путеводителем»; пастор отомстил автору тем, что наклеветал на него самому королю Фридриху, который с тех пор не мог равнодушно слышать имени Лессинга.

Все более удаляясь от тех сфер, к которым его чуть не приблизили отношения с секретарем Вольтера, Лессинг стал сближаться с людьми другого закала, и это сближение принесло ему значительную пользу. Он сошелся с французским математиком де Премонтвалем, который бежал из Парижа от преследований со стороны иезуитов; был в хороших отношениях с умным и философски образованным берлинским евреем д-ром Гумперцом и через него познакомился с известным Моисеем Мендельсоном. Гумперц представил Лессингу Мендельсона как хорошего шахматного игрока; но отношения между двумя писателями вскоре превратились в тесную дружбу. Невзрачный, маленький, сутуловатый еврей, соблюдавший главные обряды своей религии, поразил Лессинга своими философскими познаниями и гуманными воззрениями; Мендельсон был настоящим реформатором и в одинаковой степени боролся и с предрассудками христиан против евреев, и с невежественным фанатизмом своих соплеменников. Светлая личность Мендельсона, его служение правде сильно повлияли на Лессинга и даже заставили остроумного, но еще не вполне определившегося писателя углубиться в самого себя. Суждение самого Лессинга о философском достоинстве сочинений

Мендельсона страдают очевидным преувеличением: Лессинг ставит своего друга почти наравне со Спинозой. Но эти преувеличения, особенно со стороны человека, привыкшего к беспощадному критическому анализу, доказывают, как сильно было обаяние личности Мендельсона. Очевидно, что в своих суждениях о Мендельсоне Лессинг имел более в виду его личность, нежели его воззрения. До некоторой степени Лессинг пытался воспроизвести нравственный облик своего друга в известной комедии «Евреи». С художественной точки зрения эта комедия заставляет желать лучшего. Это скорее горячий памфлет, нежели драматическое произведение. Современные Лессингу юдофобы, например весьма ученый профессор Михаэлис, конечно, ошибались, стараясь доказать, что Лессинг изобразил невозможный тип и что такой идеальный еврей, какой появляется в его комедии, никогда не существовал в действительности: Мендельсон был в глазах Лессинга воплощенным доказательством возможности подобного типа. Гораздо основательнее был бы упрек критиков, если бы они сказали Лессингу, что тип «добродетельного еврея» очерчен в его комедии слишком поверхностно, что «благородные поступки» подобраны слишком искусственно и что резонерство в этой комедии слишком преобладает над действием. Фабула построена искусственно, с натяжками.

Впоследствии Лессинг в «Натане Мудром» сам дал пример глубокой постановки расовых и религиозных вопросов. Предрассудки невежественной толпы, обрисованные Лессингом в словах, вложенных в уста плутов и разбойников, едва ли так важны, как предрассудки интеллигенции: а эта-то сторона еврейского вопроса обрисована Лессингом довольно бледно, лишь в нескольких фразах, сказанных молодою баронессою.

Несмотря на все эти недостатки, пьеса имела большое значение для своего времени и возбудила оживленные толки. Выступить автору, особенно молодому, с такою пьесой в 1754 году было поступком чрезвычайно смелым и доказывавшим, что автор не боится так называемого общественного мнения. Не следует забывать, что философ Вольтер был ярым врагом евреев, особенно после того, как завел процесс с еврейским банкиром; просвещенный деспот Фридрих II обращался с евреями весьма сурово и не признавал за ними прав гражданства. Выступить при таких условиях в защиту еврейской национальности мог только человек, обладавший независимостью мнений и характера и никогда не думавший о том, что скажут о его произведениях и как их примет публика и критика: таким человеком был Лессинг.

Кроме Мендельсона, Лессинг весьма сблизился с прусским

офицером фон Клейстом, который резко отличался от большинства своих товарищей. Клейст привлек к себе Лессинга необычайной искренностью и прямотою характера. Высокий, статный, с прекрасными огненными глазами, он по наружности составлял противоположность еврею Мендельсону, но по страстности речи, чистоте характера и цельности натуры имел с ним много общего. Впоследствии Лессинг воздвиг своему другу литературный памятник в драме «Минна фон Барнхельм».

Из прочих берлинских знакомых Лессинга можно назвать еще поэта Глейма, который, однако, был слишком сентиментален для того, чтобы нравиться Лессингу; затем – книгопродавца-издателя Николаи, который издал некоторые из сочинений Лессинга и первым стал хвалить его драмы, называя Лессинга преемником Шлегеля. Они не могли сойтись характерами, так как Лессингу было противно тщеславие и пустозвонство Николаи и его чересчур уж практический взгляд на вещи, измерявший все на деньги.

Несмотря на возню с изданием своих сочинений и на беспрерывную журнальную и переводную работу, отнимающую у многих крупных писателей столько сил, Лессинг постоянно шел вперед в области самостоятельного творчества. Последний фазис подражательности следует видеть в его трагедии «Мисс Сара Сампсон», написанной под несомненным влиянием Ричардсона и других английских писателей сентиментальной школы.

В прежних драматических произведениях Лессинга мы видели влияние французов и Плавта; с формальной стороны, самые ранние из них вполне примыкали к псевдоклассической школе, строго следуя теории «трех единств». Впоследствии в комедиях Лессинга появилось больше жизни, действующие лица стали более типичными; но главный недостаток составляла бедность психологических мотивов, которые даже в комедии «Евреи» заменяются резонерством главного действующего лица: даже о чувствах его мы узнаем только из его слов, хотя и красноречивых, но годных лишь для памфлета. Знакомство с английскими беллетристами и драматургами значительно восполнило пробел, существовавший у Лессинга. По несчастью, сам род его журнальных занятий, требовавший знакомства не столько с *первоклассными* писателями, сколько с современными модными знаменитостями, не позволил Лессингу сразу углубиться в чтение Шекспира; он увлекся господствовавшим в то время сентиментализмом, который под видом психологического анализа предлагал читателям бесконечную канитель трогательных сцен, вызывавших у чувствительных людей потоки слез. Трудно поверить, чтобы мужественная натура Лессинга

могла подчиниться этому влиянию, – но это случилось, и плодом этого подчинения явилась трагедия в высшей степени трогательная, но чересчур напоминающая английские образцы.

По отношению к псевдоклассицизму сентиментальная школа, имевшая и во Франции своего представителя в лице Дидро, действительно сделала шаг вперед. Выдвинув на первый план сюжеты из жизни «третьего сословия», писатели этой школы имели возможность отрешиться от условной риторики, которая господствовала в псевдоклассических трагедиях, выбиравших по преимуществу героические сюжеты с неизбежными царями, полководцами, вестниками и наперсниками. Родоначальниками нового направления в области драматургии явились во Франции автор «трогательных комедий» Нивель де ла Шоссе, в Англии – автор «мещанской трагедии», вышедшей под заглавием «Лондонский купец», известный Джордж Лилло. Изучение этих образцов побудило Лессинга написать трактат «О слезливой и трогательной комедии» и вместе с тем попытаться привить «трогательный» род драмы к немецкой сцене. У Лессинга критика всегда шла рука об руку с самокритикой и творчеством, и на этот раз он как бы хотел показать на деле справедливость своих рассуждений о «трогательной» драме. Кроме «Лондонского купца», на него значительно повлиял роман Ричардсона, в котором изображен тип Ловеласа, ставшего нарицательным именем. Под этими впечатлениями и возникла трагедия «Сара Сампсон», имевшая на сцене огромный, выдающийся успех. Сам Лессинг писал об этом поэту Глейму: «Зрители сидели в течение четырех часов, как статуи, и обливались слезами».

Чтобы понять значение «Сары Сампсон» в истории развития Лессинга, необходимо ознакомиться с упомянутым трактатом о сентиментальной комедии, появившемся в первой части его «Театральной библиотеки» – сборнике статей, которые должны были послужить очерками широко задуманной, но не написанной Лессингом «Критической истории театра во все времена и у всех народов».

Возражая одному французскому критику, Лессинг старается доказать, что не всякая «трогательная» комедия заслуживает пренебрежительного названия «слезливой», и вполне основательно доказывает, что соединение трогательного с комическим вполне допустимо и даже заслуживает одобрения. Даже у Мольера, говорит он, есть немало трогательных мест. Если в «слезливых» комедиях, о которых говорит французский критик, встречаются дикие переходы от печального к смешному, то это зависит единственно от неумелости исполнения. Но цитируемый Лессингом француз пишет не только о «диких переходах». Он

говорит о «насильственных усложнениях, необычайных положениях, преувеличенных характерах» и поясняет, что если подобные вещи могут растрогать нас на минуту, то это вовсе не служит доказательством в их пользу. Растрогать нас может и совершенно неправдоподобный, даже нелепый рассказ, – но это впечатление не может быть так сильно и продолжительно, как в том случае, когда мы имеем дело с произведением, «близким к действительной жизни». Вот эти-то верные соображения французского автора Лессинг оставляет без достаточного ответа, так как для него самого еще не была ясна искусственность, господствующая под маскою простоты в произведениях сентиментальной школы. В статье о сочинениях Томсона Лессинг даже отстаивает положение, по которому о достоинствах трагедии можно будто бы судить по степени впечатления, произведенного им на «чувство сострадания» зрителей. «Только эти слезы сострадания и сознающей себя человечности, – пишет он, – являются целью трагедии или она не имеет никакой цели». При этом Лессинг забывает, что сентиментальные комедии и трагедии большею частью действуют не столько на чувство человечности, сколько попросту играют на слабонервности зрителей, которых расстраивают до слез даже совершенно неестественные характеры и положения, если они сопоставлены достаточно искусно.

Прекрасным примером в этом случае является собственное произведение Лессинга – правда, не комедия, а трагедия – «Сара Сампсон», действительно способная довести до слез людей с недостаточно крепкими нервами, но в то же время содержащая много несообразностей, очевидных при более спокойном отношении к делу.

Нельзя отрицать, что по обрисовке характеров и психологическому анализу «Сара Сампсон» стоит выше более ранних произведений Лессинга. Но стремление растрогать во чтобы то ни стало читателя слишком очевидно.

«Сара Сампсон» служит наилучшим доказательством того, что самый крупный талант под влиянием дурной школы творит лишь искусственные создания, в которых только изредка вспыхивает искра истинного чувства.

Почти одновременно с «Сарою Сампсон» Лессинг задумал произведение в чисто народном немецком духе, которое, к сожалению, осталось неоконченным. Поводом к этому новому замыслу Лессинга было появление в Берлине немецкой труппы под управлением Шуха. Труппа была весьма посредственная и давала почти балаганные представления; но из них одно произвело на Лессинга сильное впечатление, а именно – сцены,

изображающие «Смерть Фауста» – сюжет, заимствованный из старинных народных сказаний. Вскоре, однако, внимание Лессинга было отвлечено в другую сторону, и он бросил своего «Фауста», увлекшись журнальной полемикой с профессором Михаэлисом из-за своей комедии «Евреи».

Вскоре после первого представления «Сары Сампсон» Лессинг оставил Берлин и после семилетнего отсутствия опять поселился в Лейпциге. Здесь он встретил многих старых приятелей: Коха, соорудившего новый театр, и своего университетского товарища Вейссе, кропавшего драмы и комедийки. Лессинг не одобрял этих писаний и советовал другу заняться чем-либо иным.

Возобновление знакомств с театральным миром благотворно повлияло на Лессинга: в его уме все яснее складывался план национальной драмы. На первый раз он, однако, довольствовался усердным посещением театра и чтением комедий итальянского драматурга Гольдони. Сам он сразу начинал множество работ, терял терпение и бросал их. Так случилось с комедией «Счастливая наследница», написанной в подражание Гольдони. Два листа были уже напечатаны, как вдруг Лессинг, несмотря на все просьбы издателя-книгопродавца Рейха, отказался продолжать.

Этот самый Рейх познакомил Лессинга с молодым, весьма богатым лейгщигским купеческим сыном Винклером, который желал путешествовать по Голландии, Англии, Франции и Италии и искал человека, знающего языки, литературу и историю этих стран. Ему рекомендовали Лессинга. Винклер предложил весьма подходящие условия; друзья Лессинга посоветовали писателю на всякий случай заключить с Винклером письменный договор. Лессинг стал добросовестно готовиться к своей роли проводника, и особенно ревностно изучал историю искусства, что принесло ему огромную пользу. В ожидании отъезда он посетил Дрезден, где занялся изучением музеев, и неожиданно встретил здесь своих родителей, которые вели переговоры с обманувшим их по денежному делу фрейбергским священником.

Наконец, весною 1756 года Винклер поехал с Лессингом прежде всего в Гальберштадт, где они посетили приятеля Лессинга Глейма, затем в Брауншвейг, где осмотрели музей, и в Вольфенбюттель с целью осмотреть здешнюю знаменитую библиотеку. В Гамбурге Лессинг встретил талантливого актера Экгофа, с которым сошелся весьма близко. Путешественники собирались уже объехать всю Голландию, как вдруг в Амстердаме получили известие о начале Семилетней войны и о вступлении прусских войск в Лейпциг. Это побудило Винклера немедленно возвратиться в Лейпциг; Лессинг провел всю зиму в его доме.

Здесь между ними произошел разрыв из-за политических убеждений. Винклер был саксонским патриотом и ненавидел Пруссию; Лессинг видел в короле Фридрихе общенационального германского борца, демонстративно знакомился с квартировавшими в Лейпциге прусскими офицерами и вводил их в лейпцигское общество. Однажды за обедом у Винклера некоторые из приведенных Лессингом офицеров стали бранить саксонское правительство. Многие из саксонцев встали и ушли. Это так задело Винклера, что он на следующий же день велел Лессингу оставить его дом и даже отказался уплатить ему следуемую по контракту неустойку. Самолюбие Лессинга было задето, и он с единственною целью наказать Винклера начал процесс, длившийся семь лет, и выиграл его, причем, однако, половина суммы ушла на судебные издержки. После ссоры с Винклером Лессинг долго жил одними переводами. Книгопродавец Николаи порядочно эксплуатировал его. Впоследствии Гёте и Шиллер в своих «Ксениях» написали о Николаи следующее: «Только не называй Лессинга: этот добрый человек много выстрадал, и в его мученическом венце ты был колючим тернием». Один только прусский офицер Клейст, лучший друг Лессинга (о нем было уже упомянуто), как мог, помогал приятелю, стараясь доставить ему какое-либо место при прусском дворе. «Беда в том, что Лессинг не француз и не швейцарец», – писал Клейст после одной из своих неудачных попыток.

Плохое материальное положение не мешало Лессингу следить за политикой, но значительно замедлило предпринятые им литературные работы. Он задумал новую трагедию, «Эмилия Галотти», но писал ее крайне медленно и с большим трудом.

Победы Фридриха над французами радовали Лессинга. Знакомство с выходцами из Франции сделало его почти галлофобом. Так, он писал Глейму: «Пожалуйста, не говорите французам, что Вы знаете хоть одного из их писак. Если Вас спросят, читали ли Вы Грессе, Мариво или де Боккажа, откиньте пренебрежительно голову назад и спросите в свою очередь, изучили ли французы наших Шенайхов. О Фонтенеле Вы должны сказать, что знаете, что он дожил до ста лет, и о самом Вольтере скажите, что Вы будто бы знаете только его глупейшие выходки и плутни. Я, по крайней мере, буду вести себя так с каждым французским невеждой, который приедет в Лейпциг». Когда войска Фридриха разбили французов при Россбахе и Глейм написал на эту тему победную песню, Лессинг писал ему: «Чего бы я не дал за то, чтобы перевести эту песню целиком по-французски! Умница-француз так сконфузится, как будто во

второй раз проиграл сражение».

Кроме работы над «Эмилией Галотти», Лессинг занимался еще изучением изданных Бодмером швабских героических сказаний. После долгих напрасных поисков работы Лессинг опять уехал в Берлин. Это было в мае 1758 года, в самый разгар войны.

Глава IV

Лессинг как реформатор в области драматургии и эстетики. – «Минна фон Барнхельм». – «Лаокоон»

По справедливому замечанию биографа Геринга, Лессинг обладал поразительной способностью усваивать лучшее, что находил у других авторов, и воодушевляться всякой новизною. Но если бы кроме этих качеств Лессинг не обладал и настоящей творческой силою, то, конечно, он не имел бы никакого права считаться реформатором, каким он явился на самом деле. Уже было замечено, что у Лессинга нельзя найти ни непосредственности, ни той мощной образности, какую мы видим у Шекспира или Гёте: по таланту он стоял ниже их. Творчество Лессинга проявляется, главным образом, там, где он отрешается от старых, рутинных форм, понятий, предрассудков и, разложив их путем критического анализа, затем уже вновь создает лучшие формы, более совершенные понятия. *Он – творец в области идей эстетических и этических.*

Объяснить творчество Лессинга, исходя из черт чисто биографических, иногда весьма трудно. Одним из самых цветущих периодов его деятельности является тот, когда в его личной жизни мы видим лишь ряд неудач и разочарований и когда, казалось, он мог не раз пасть духом.

Единственное, что можно вывести из сопоставления биографии Лессинга с его сочинениями, сводится к тому, что наиболее плодотворными для него являлись либо периоды крайнего нервного возбуждения, за которыми следовал бесплодный период апатии или беспорядочной жизни, – либо, наоборот, редкие в его жизни периоды личного счастья и душевного спокойствия.

В эпоху своего третьего приезда в Берлин (май 1758 года) Лессинг, по общему признанию своих биографов, находился в состоянии апатии и переутомления. Нервы его были совершенно расстроены. Его крайне раздражал тогда еще неоконченный процесс с Винклером, он был желчен и зол. Несколько освежающе повлияло на него посещение клуба, где раз в неделю, по пятницам, он, по собственному признанию, мог «досыта поесть, посмеяться и поспорить, особенно о вещах, которых он не понимал». Еще более развлекало его посещение театра, где выступал на сцене, наряду с посредственностями, высокоталантливый актер Экгоф. Лессинг по-прежнему принимал к сердцу успехи и неудачи Фридриха II, но прусский шовинизм все более отталкивал его. Пленившие его сначала патриотические

песни Глейма скоро надоели, и он стал уже открыто высказывать, что в поэзии Глейма «патриот чересчур подавляет поэта». Но еще более неприятное впечатление произвели на Лессинга патриотические излияния пастора Ланге, – того самого, который перевел Горация и которому Лессинг посвятил свой критический «Путеводитель». Лессинг положительно негодовал, когда Ланге написал стихотворный пасквиль на принца Карла, хотя и запрещенный цензурою, но вышедший в свет по непосредственному дозволению Фридриха II. По этому поводу Лессинг сказал, что Фридрих как солдат дал разрешение, которого не дал бы при других обстоятельствах как король-философ. Видя междоусобную вражду и напрасное пролитие немецкой крови, Лессинг, по-видимому, разочаровался во всем. К этой эпохе его жизни относится знаменитое изречение, с которым носились его враги, упрекая его в космополитизме. «О любви к отечеству, – сказал Лессинг, – к стыду моему, я должен в этом сознаться, я не имею никакого понятия, и эта любовь кажется мне, в крайнем случае, героической слабостью, без которой я охотно могу обойтись». Враги Лессинга забывают, что настоящим отечеством его могла быть только Германия, в то время существовавшая лишь как отвлеченное понятие.

По обыкновению, Лессинг писал десять вещей сразу. Он сочинял басни, написал трактат о басне, составлял комментарии к песням Глейма, работал над литературными письмами, вместе с Рамлером издал и снабдил предисловием стихотворения Логау. Посреди этой журнальной и черной работы он составлял планы драматических произведений, как вдруг пришло известие о тяжкой ране, полученной его лучшим другом Клейстом под Кунерсдорфом. Глубока была скорбь Лессинга, – и тут пришло новое известие – о смерти его друга. При своем одиночестве Лессинг нуждался в друге, подобном Клейсту. Даже Мендельсон не мог заменить Клейста, который привлекал Лессинга своею необычайною искренностью и прямодушием. Иногда Клейст становился угрюм и мрачен, – но Лессинг знал, что это душевное состояние его друга есть следствие тяжких ударов судьбы; эта меланхолия не была капризом слабохарактерного человека и возбуждала тем большее сочувствие, что такие припадки случались с Клейстом необычайно редко.

Потеря друга и собственные неудачи довели Лессинга до крайне возбужденного состояния, и он лихорадочно взялся за работу, чтобы забыть об окружающем. Он стал изучать Софокла и начал замечательный этюд о его сочинениях, оставшийся неоконченным. После занятия Берлина русско-австрийскими войсками Лессинг оставил этот город и последовал приглашению

генерала Тауенцина, который звал его к себе в Бреславль, предлагая ему приличную секретарскую должность. Лессинг поспешно уехал в Бреславль, но все же по дороге заехал во Франкфурт, где посетил могилу своего друга Клейста.

Пребывание у Тауенцина дало, наконец, Лессингу желаемый отдых, и он на деле мог проверить свою любимую латинскую пословицу, гласящую, что «музы требуют досуга и уединения писателя». Действительно, он собрал здесь много материала для своего «Лаокоона». Вскоре, однако, оказалось, что сравнительно несложная секретарская обязанность утомляла его более, чем труднейшие литературные работы.

В Бреславле Лессинг имел полную возможность присмотреться к оборотной стороне подвигов прусского короля Фридриха П. Тауенцин, у которого он был секретарем, должен был в качестве губернатора или коменданта крепости надзирать за чеканкою низкопробной монеты, которую Фридрих заставлял принимать, как полновесную; прусский король, несмотря на свое юдофобство, поручил эту аферу двум берлинским евреям, которые делали самые заманчивые предложения Лессингу и особенно Мендельсону; но оба друга дали понять, как они относятся к подобному предприятию. Многие из знакомых Лессинга удивлялись по этому поводу его «непрактичности», так как он легко мог стать богачом. По обыкновению, Лессинг часто посещал театр, завел кое-какие знакомства и вел довольно беспорядочную жизнь. Он получал хорошее жалованье, но жил более чем скромно и никогда ничего не откладывал. Много тратил он на покупку книг, и библиотека его содержала уже более шести тысяч томов. Чтобы помочь родителям и братьям, он часто занимал деньги и закладывал вещи. Со слугами ему не везло: один из лакеев обокрал его и скрылся, а потом открыл лавку. «Что ж, – сказал Лессинг, – узнав об этом, – он, по крайней мере, хорошо употребил мои деньги». Когда, однако, знакомая дама стала ему советовать «не сорить деньгами», Лессинг ответил: «У меня всегда будут деньги, пока останутся эти три пальца (чтоб держать перо) и вот это», – он указал на свой лоб. Говорят, что Лессинг постоянно держал в карманах червонцы вместе с мелкой монетой и часто по ошибке подавал милостыню червонцами. Если нищий возвращал золотой, Лессинг выражал удивление, что на свете есть столько честных людей, и приказывал нищему взять червонец, «посланный ему самим провидением».

При такой щедрости, не знавшей разумных границ, неудивительно, что Лессинг легко увлекся азартными играми. Сам Лессинг весьма правильно объяснил причину своего

увлечения картами: это был род искусственного возбуждения для его совершенно расстроенных нервов. «Я нарочно играю так страстно, – говорил он. – Сильное возбуждение приводит в действие мою остановившуюся машину; оно избавляет меня от физического страдания, которое я часто испытываю». Берлинский друг Лессинга, Мендельсон, узнав о подобном образе жизни своего приятеля, придумал весьма остроумное противоядие. Он прислал Лессингу экземпляр своих философских сочинений с печатным посвящением, в котором между прочим было сказано, что писатель, обожаемый публикой, стал немым божеством. «Он не слышит, не говорит, не чувствует, не видит. Что же он делает? – Он играет».

Лессинг пришел в ужас, получив такой подарок. Мендельсон поспешил успокоить друга, сообщив ему, что посвящение присоединено лишь к нескольким экземплярам, розданным его ближайшим знакомым и приятелям. Нравоучение не помогло. Лессинг продолжал устраивать у себя ночные сборища, пока, наконец, его домовый хозяин, по профессии булочник, не придумал средство более действительное, чем увещания друга: он пустил в обращение пряники с карикатурным портретом и подписью Лессинга, что заставило последнего «очистить» квартиру раньше срока.

Лишь по окончании Семилетней войны Лессинг пришел в себя. Он сопровождал генерала Тауенцина в его деловых поездках и, возвратившись в Бреславль, взялся за литературные письма, снова стал работать над своим «Фаустом» и начал подготовительные работы для «Лаокоона». Весну 1764 года он провел сравнительно спокойно, живя в дачном помещении, где, сидя в беседке, усердно работал над первой немецкой национальной драмой «Минна фон Барнхельм». За эту работу он взялся с необычайной энергией и довел себя до такого переутомления, что заболел. Во время болезни его более всего мучили беседы доктора; главною темою этих бесед был Готтшед, опротивевший Лессингу еще до болезни. Когда болезнь достигла критического периода, Лессинг сказал одному из знакомых: «Хотел бы я знать, что произойдет в моей душе во время умирания». – «Но это невозможно», – сказал приятель… «Ах, вы меня интригуете!» – с досадою воскликнул больной. По выздоровлении он долго страдал обмороками. Лессинг уверял, однако, что болезнь принесла ему пользу. «Я точно вновь родился, – говорил он. – С этих пор началась серьезная эпоха моей жизни. Я вполне становлюсь мужем и надеюсь, что эта горячка выгнала из меня последние остатки моих юношеских глупостей. Счастливая болезнь!» Конечно, это был самообман, и

вскоре Лессинг стал, наоборот, жаловаться, что не может работать по-прежнему. Особенно печалило его, что он не мог закончить свое любимое произведение, свою «Минну фон Барнхельм». Лишь вполне поправившись, он опять взялся за работу. «Я не хочу писать эту вещь половиною головы», – говорил он.

Наконец был решен процесс с Винклером, и Лессинг получил 300 талеров, явившихся как раз кстати, тем более, что родители осаждали Лессинга письмами, жалуясь на нужду. Посетив родительский дом, Лессинг возвратился в Берлин. Он сюда приехал уже далеко не безусловным почитателем Фридриха II. Высокомерный тон, господствовавший в Берлине после того, как Петр III заставил Россию помогать Пруссии, пришелся совсем не по душе Лессингу. На первых же порах пребывания в Берлине Лессинга подстерегали домашние неприятности: его новый слуга, присланный сюда привести в порядок книги, выдал себя за брата своего барина, нарядился в его платья и вел себя крайне нахально. Лессинг рассчитал слугу, – но и новый лакей оказался немногим лучше, – разумеется, по вине самого Лессинга, решительно не умевшего проявлять власть над слугами. Неудивительно, что в его комедиях слуги не только фамильярничают с господами, но нередко командуют ими.

Закончив «Минну фон Барнхельм», Лессинг принялся ревностно за своего «Лаокоона».

Комедия «Минна фон Барнхельм» составляет в его творчестве такой же поворотный пункт, как и «Лаокоон». Оба эти произведения, в противоположность прежним работам Лессинга, уже не имеют следа какой бы то ни было подражательности. Вместо того чтобы идти по дороге, проторенной другими писателями, нередко такими, которые стояли ниже самого Лессинга, в этих двух произведениях он сам указывает немецкой литературе новый путь.

В «Минне фон Барнхельм» творчество Лессинга достигает полного развития. Все типы этой драмы созданы им из черт, которые ему приходилось наблюдать в действительности. Работая над своим «Фаустом», Лессинг убедился, что не в этом произведении должен находиться центр тяжести его деятельности. Не в воображении средневекового прошлого, не в воссоздании типа, выработанного народной фантазией, а только в живой современности он мог искать подходящие сюжеты. Для создания «Фауста» Лессингу не хватало богатства красок, которыми располагало воображение Гёте. Семилетняя война, взятая не с ее розовой стороны, невольно привлекала внимание Лессинга. Широкое знакомство с бытом и нравами, жизненный

опыт, знакомство с такими людьми, как Клейст, послуживший прототипом майора фон Телльгейма, – все это ставит «Минну фон Барнхельм» бесконечно выше прежних драматических работ Лессинга. Он сам сознавал это, чувствовал значение своего нового произведения и поэтому работал над ним с лихорадочным рвением. Случай, происшедший в одной бреславльской гостинице, где невеста отыскала своего жениха, раненого офицера, был основою фабулы. «Горю нетерпением, – писал Лессинг 20 августа 1764 года, – закончить свою „Минну“. Эта комедия – один из последних моих проектов. Если она не выйдет лучше всех прежних моих пьес, то я твердо решился ничего более не писать для театра».

О громадном впечатлении, произведенном этою пьесою на «избранных», писали многие, и среди них Гёте. Но большинство публики отнеслось к «Минне фон Барнхельм» не лучше, чем к любой посредственной пьесе. В противоположность прежним трем драмам Лессинга, в «Минне фон Барнхелъм», за исключением лиц третьестепенных (графа и фельдъегеря), все остальные действующие лица вполне типичны. Даже слуги обрисованы превосходно и не вылиты по одному образу, как прежние «лизетты», списанные с мольеровских субреток. Главный интерес пьесы, конечно, сосредоточивается на Минне и ее женихе майоре фон Телльгейме. Порывистая, живая, бойкая, несколько ветреная, но горячо любящая Минна – это дитя фантазии Лессинга – сочетает в себе самые симпатичные стороны немецкой женщины, – конечно, не такой, какою мы привыкли ее представлять себе, соединяя с понятием немки либо ангельскую невинность, либо флегму и слащавую сентиментальность. Что тип Минны не есть что-либо исключительное, – в этом убеждают нас хотя бы многие женские фигуры, обрисованные гораздо позднее Шпильгагеном. Действуя более по чувству, чем по рассудку, Минна не может быть названа идеальной героинею. Но зато она гораздо более привлекательна, чем разные не в меру чувствительные, не столько идеальные, сколько идеальничающие создания, с которыми мы так часто встречаемся у второстепенных немецких драматургов и беллетристов.

Не менее характерна личность майора фон Телльгейма. Мужественность, прямота и огромное, даже до болезненности развитое самолюбие – все эти черты, хотя и списанные Лессингом с покойного друга Клейста, превратились под его пером в очертания новой, совершенно оригинальной личности.

Дав в «Минне фон Барнхельм» первый пример сценического изображения современной немецкой жизни, Лессинг порвал всякую связь и с французским псевдоклассицизмом, и с

английским сентиментализмом. В «Минне» вообще трудно заметить чье бы то ни было постороннее влияние, разве что косвенное – творчества Шекспира, с которым Лессинг только в это время стал знакомиться более основательно. Но влияние Шекспира ограничивается лишь отрицательной стороной – то есть способствует ниспровержению прежних кумиров. Поняв Шекспира, нельзя уже было поклоняться Ричардсону.

Не менее самостоятельным путем идет Лессинг в области эстетической критики, что сказывается сначала в его литературных письмах, а затем и в «Лаокооне». Подобно многим произведениям Лессинга, его «Лаокоон», начатый в 1765 году, остался неоконченным: вышла только первая часть. Во второй части он намеревался развить подробнее свои взгляды на живопись и на музыку. По обыкновению, помехою для его работы были стесненные материальные условия. Одно время казалось, что Лессинг получит место при королевской прусской библиотеке. По смерти прежнего библиотекаря вакантное место первоначально предложили знаменитому Винкельману, прославившемуся своею «Историей искусств». Не следует, впрочем, думать, чтобы король Фридрих имел какое-либо понятие о Винкельмане. Он в данном случае просто обратился к своим министрам и придворным, а те порекомендовали Винкельмана. Что касается самого короля Фридриха, этот меценат, поощрявший каждого французского эмигранта и благоволивший гениально бездарному Готтшеду, был твердо убежден, что знаменитый Винкельман есть одно и то же лицо с неким аудитором полка принца Генриха, также Винкельманом, дезертировавшим в Рим и ведшим там крайне распутную жизнь! При таком знакомстве с такою знаменитостью, как Винкельман, неудивительно, что король Фридрих знал и Лессинга главным образом со слов пастора Ланге, который не мог простить Лессингу критики переводов Горация. Место библиотекаря было, как сказано, предложено Винкельману; но король объявил, что для немца довольно и тысячи талеров жалованья, вследствие чего Винкельман с негодованием отказался. Тогда приятели Лессинга стали хлопотать за него, надеясь доставить ему эту должность. Но Фридрих объявил наотрез, чтобы ему не говорили более о Лессинге, и при этом заметил, что пригласит француза, так как все немцы – педанты.

Несмотря на все треволнения, Лессинг не только выпустил в свет первую часть «Лаокоона», но наконец издал и свою «Минну фон Барнхельм», в которой, в последнюю минуту, сделал несколько поправок по совету одного из своих наилучших приятелей – Раммера.

Если «Минна» была восторженно принята публикой, то «Лаокоон» дал Лессингу почетное место в ученом мире. Даже Винкельман, относившийся свысока к этому произведению, пока знал о нем с чужих слов, прочитав, наконец, «Лаокоона», сказал: «Лессинг пишет так, как было бы желательно, чтобы все писали». В этом снисходительном приговоре «знаменитости» звучит некоторая скрытая зависть… О значении «Лаокоона» в истории немецкой литературы можно судить уже по тому влиянию, какое имело это произведение на Гёте и на Шиллера.

Для оценки эстетической теории, развитой Лессингом в его «Лаокооне», необходимо знать, что в XVI, XVII и особенно XVIII веках многие писатели намеренно разрушали границы между разными искусствами. Так, Лодовико Дольче (в XVI веке) утверждал, что живопись есть та же поэзия и поэзия – та же живопись; в начале XVIII века англичанин Аддисон заявил, что живопись и поэзия пользуются одними и теми же средствами; во Франции граф Кэлюс в 1757 году утверждал, что о достоинстве поэта можно судить главным образом по числу картин, которые он доставляет живописцу.

Предшественником Лессинга, высказавшего совершенно иной взгляд на границы искусств, был энциклопедист Дидро, который в своих «Письмах о глухонемых» и в «Опыте о живописи» впервые пытался установить более правильный взгляд на вещи. Исходя из чисто психологических положений, Дидро сказал, что живопись и поэзия относятся различно к одним и тем же объектам. Так, например, описание того, как Полифем пожирал спутников Одиссея, производит сильное впечатление; но изображение того же сюжета на картине было бы, по мнению Дидро, отвратительно и невыносимо для глаза.

В «Essai sur la peinture», появившемся в 1765 году, когда Лессинг уже работал над своим «Лаокооном», Дидро высказывает взгляды, довольно близкие к взглядам Лессинга; но прямое влияние Дидро на Лессинга не доказано, точно так же, как и, обратно, не доказано, чтобы Дидро был знаком с «Лаокооном», когда, спустя десять лет после его появления, писал свои «Мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии», где есть много поразительных совпадений с мнениями Лессинга. Здесь мы просто имеем дело с явлением, весьма обыкновенным в истории мысли: одни и те же идеи возникают самостоятельно в умах великих людей, нередко принадлежащих к разным национальностям и живущих в разных концах цивилизованного мира. Весьма незначительным было влияние, оказанное на Лессинга Винкельманом, у которого он заимствовал лишь некоторые факты, редко соглашаясь с его взглядами. Больше

значения имела для Лессинга переписка с Мендельсоном, который еще раньше Лессинга отверг натуралистическую теорию грубого копирования природы и одновременно с ним пришел к мысли, что область изобразительных искусств составляют «расположенные в пространстве, телесные, видимые формы», тогда как область поэзии составляют «явления, следующие во времени».

Сущность взглядов, выраженных Лессингом в его «Лаокооне», сводится к следующему. Лессинг задается вопросом: почему скульптор, изваявший знаменитую группу – Лаокоона и его сыновей, удушаемых змеями, – не изобразил Лаокоона издающим вопли или стоны? Было бы ошибочно думать, что скульптор хотел этим выразить величие души или мужество Лаокоона. У древних греков вопли и стенания вовсе не считались признаком душевной слабости или трусости. Их герои, не стесняясь, вопят и даже плачут, как, например, Филоктет у Софокла. Вергилий, отлично понявший дух Древней Греции, заставляет своего Лаокоона неистово кричать, и он прав, потому что поэзия имеет более широкие границы, чем скульптура. Для скульптора руководящим началом должна служить красота; но человек, неистово вопящий, всегда безобразен, – вот где кроется причина, почему скульптор иначе изобразил страдание Лаокоона, нежели поэт. Сравнивая поэзию с *живописью,* Лессинг приходит к подобным же выводам. Живопись имеет дело с телами, предметами, поэзия – с действиями. Живопись не может изобразить действия: она только дает намеки на действия; наоборот, поэт может изобразить телесные формы только посредством действий. С этой точки зрения Лессинг осуждает так называемую «описательную» поэзию, он указывает на заслуживающий подражания пример Гомера, который, как правило, никогда не дает подробных описаний человеческой фигуры, излюбленных второстепенными поэтами, – но *ограничивается несколькими резкими эпитетами или же заставляет нас судить о красоте по производимому ею действию.* Из поэм Гомера художник не может выкроить картин; Гомер действует на живописца совсем иначе, воодушевляя его и давая ему общие указания. Поэт, подобный Гомеру, не пренебрегает и уродливым, дает место и смешному, и ужасному; живопись может изображать уродливое – но тогда это уже не живопись, а ловкое копирование природы. Даже поэзия должна обращаться осторожно с отвратительными сюжетами, в живописи же они совсем недопустимы.

У древних, говорит Лессинг, красота была высшим законом живописи (для сокращения он иногда употребляет слово «живопись», подразумевая под этим и скульптуру). Греческий

живописец Павзон, изображавший по преимуществу уродов, умер в нищете. Предшественник голландской школы, Пирик, рисовавший цирюльни, мастерские, ослов, овощи, получил неблагозвучное прозвище рипарографа (рисующего мавозон).

В Фивах было запрещено законом изображать что-либо отвратительное. Этому правилу добровольно следовали древние скульпторы: они никогда не изображали таких страстей или такой степени страсти, при которой черты лица искажаются; так, например, ни один из них не изображал бешенства или отчаяния. Среди античных скульптурных произведений нельзя найти изображения фурии. Вместо гнева древние изображали серьезное, суровое выражение лица; вместо отчаяния являлась скорбь. Греческий живописец Тиманф, изображая жертвоприношение Ифигении, нарисовал скорбные лица окружающих; но лицо Агамемнона осталось закрытым: художник нарочно закрыл его, чтобы не изобразить отчаяния отца, так как при этом пришлось бы принести в жертву то, что ценится более всего в художественном произведении – красоту. Закрыв лицо отца, художник производит должное впечатление тем, что позволяет зрителю догадаться о глубине и силе невидимой скорби. Те же рассуждения Лессинг применяет к Лаокоону: «Художник стремился достичь наибольшей красоты, возможной при данных обстоятельствах (то есть при физической боли). Соединить красоту с выражением, составляющим последствие страшной боли, невозможно. Пришлось поэтому смягчить его: крик заменить вздохом, – не потому, что крик был доказательством малодушия, а потому, что он обезображивает лицо. В самом деле, постарайтесь мысленно раскрыть Лаокоону рот и затем судите. Заставьте его кричать и посмотрите. Прежде вы видели произведение, внушавшее вам сострадание, потому что вы одновременно видели красоту и страдание; теперь получилось отвратительное произведение, от которого вы охотно отворачиваетесь, потому что созерцание боли возбуждает неприятное чувство, а отсутствие красоты у страдающего не превращает это чувство неудовольствия в сладостное чувство сострадания».

Лессинг предвидит возражения со стороны реалистической школы и старается ответить на них: «Искусство, говорят, отвоевало в новейшие времена гораздо более широкие границы. Его подражательная способность, говорят, простирается на всю видимую природу, а красивое составляет ничтожную часть природы. Истина и выразительность есть первый закон искусства.

Допустим, что это так, но даже с этой точки зрения станет понятно, почему художник не может копировать все, что ему

вздумается. Художник может схватить в вечно изменчивой природе лишь один момент; мало того, живописец даже этим моментом пользуется ограниченно, а именно – с одной определенной точки зрения. Но произведения искусства долговечны, на них смотрят долго и несколько раз; очевидно, что художник должен приложить все старания к тому, чтобы избранный им момент и принятая точка зрения были как можно более удачны. Но наиболее удачно то, что дает наибольшую пищу воображению зрителя. Неправильно поступает художник, который, изображая страсти, выбирает момент сильнейшего аффекта: этим он отнимает у зрителя всякую способность вообразить себе что-либо еще большее. Если Лаокоон вздыхает, мы можем себе представить, что он закричит или зарыдает; но если он неистово вопит, то дальше этого уже идти нельзя, наше воображение совершенно подавлено и впечатление остается резким, но не глубоким». Лессинг приводит пример греческого живописца Пимомаха, нарисовавшего Медею. Пимомах изобразил Медею не в тот момент, когда она убивает детей, – а когда в ней еще борется материнская любовь с ревностью. Когда какой-то посредственный художник изобразил, наоборот, момент убийства, то один древний поэт весьма остроумно заметил, обращаясь к этой Медее: «Разве ты *постоянно* жаждешь крови твоих детей? Разве постоянно является новый Язон с новой Креузой и беспрерывно злят тебя? Прочь эту картину!»

Указав границы «изобразительных» искусств (живописи и скульптуры), Лессинг затем пытается установить границы поэзии и восстает против «описательного» направления. Он осуждает подробные поэтичные описания женской красоты. Поэт может описать красоту, лишь разлагая ее на составные элементы и перечисляя их в известной последовательности; но этот аналитический процесс тотчас уничтожает впечатление, которое получается лишь при созерцании целого, – а целое может изобразить лишь живопись или скульптура. Гомер в этом случае, по мнению Лессинга, стоит выше новейших поэтов. Гомер говорит, что Елена была божественно прекрасна, – но нигде не дает подробного описания ее красоты; зато он дает больше: он показывает нам, какое *впечатление* производила ее красота, – например, в том месте «Илиады», где описано, как Елена явилась в собрание старейшин троянского народа. Одно из лучших средств, которыми может пользоваться поэзия при изображении красоты, состоит, по мнению Лессинга, в том, что поэт превращает красоту в *грацию,* так как грация есть «красота в движении» и поэтому она менее доступна художнику, чем поэту.

В то время как художнику доступен лишь *один момент* – и

ему необходимо уметь выбрать этот момент, – поэт в своих описаниях может воспользоваться лишь *одним качеством или признаком* и должен выбрать тот именно признак, который наиболее способен возбудить наше воображение. В этом и состоит секрет силы эпитетов, употребляемых, например, Гомером. Гомер не дает подробного описания кораблей: он характеризует их одним, от силы двумя эпитетами, – например, черный корабль, быстрый и тому подобное. Если он описывает что-либо подробно, то не сами предметы, а движения их, – например, отчаливание корабля: в этом случае поэзия имеет, наоборот, преимущество над живописью. Живописцу надо пять или шесть картин, чтобы воспроизвести одно какое-либо краткое описание Гомера.

Отведя для живописи область красоты, Лессинг допускает в поэзии изображение уродливого. Он выступает также против теории, требующей, чтобы поэт во что бы то ни стало изображал идеально совершенные характеры. В живописи должна быть красота, поэтому должны изображаться положения спокойные, величественные, полные достоинства, – вообще, свободные от чрезмерных эффектов. «Грубое и бессмысленное перенесение этого правила в область поэзии, если не породило, то утвердило ложную теорию совершенных в нравственном отношении характеров. Конечно, и поэт стремится к идеально прекрасному; но его идеал требует не покоя, а, наоборот, действия. Действия же тем совершеннее, чем значительнее, разнообразнее и даже чем противоположнее между собою управляющие ими мотивы». Поэтому идеально-нравственный характер может играть в поэзии лишь второстепенную роль, так как в своих действиях он большею частью руководится слишком простыми мотивами и в нем не происходит борьбы страстей. Его спокойствие величественно, но не поэтично.

Как уже было отмечено выше, «Лаокоон» остался, к сожалению, неоконченным. Когда первая часть его была уже почти готова к печати, вышла в свет давно ожидаемая «История искусств» Винкельмана, перед этим издавшего лишь свои мелкие статьи. Лессинг высоко ставил авторитет Винкельмана собственно как историка, и в одной из последних глав «Лаокоона» написал: «Я не осмелюсь сделать ни шага более, пока не прочитаю это произведение. Мудрить об искусстве, исходя из одних общих понятий, опасно: это может повести к таким фантазиям, которые, к стыду моему, увидишь опровергнутыми при изучении произведений искусства. То, что делали (древние) художники, научит меня тому, что вообще должны делать художники. И если человек, подобный ему (Винкельману), держит факел, освещающий историю, то умозрение может смело идти по

его следам». Из этих слов видно, что Лессинг, главным образом, надеялся воспользоваться историческими сведениями, сообщаемыми Винкельманом, но нимало не подчинялся его теоретическим воззрениям, в чем легко убедиться с первых же строк «Лаокоона», в которых он оспаривает именно мнения Винкельмана. Лессинг вскоре имел, однако, случай убедиться, что и историческая часть у Винкельмана представляет немало промахов, на которые он указал, впрочем, в весьма почтительных выражениях, называя их «мелочами». Эта сдержанность немало способствовала благоприятному приговору, произнесенному Винкельманом над «Лаокооном». Впрочем, среди современников Лессинга нашлись и такие, которые отнеслись к его произведению вполне беспристрастно и без всяких личных видов. Из них особенно следует упомянуть известного Гердера. В настоящее время в Германии существует целая литература о «Лаокооне», трудно назвать произведение, которое в такой степени повлияло бы на эстетические воззрения немцев, как неоконченный труд Лессинга. Лессинг надеялся издать свой труд также на французском языке и сам перевел «Предисловие». Но, как и многие другие его проекты, этот план остался невыполненным.

Глава V

Лессинг как литературный и театральный критик. – Письма о новейшей литературе. – «Гамбургская драматургия»

Деятельность Лессинга как литературного и театрального критика продолжалась почти беспрерывно, являясь для него наряду с переводами главным источником материального существования. Тем не менее было бы большою ошибкою отвести ей второстепенное значение. Даже в небольших по объему и написанных в легкой форме «Литературных письмах» Лессинга 1759—1765 годов мы видим множество идей, весьма важных не только для литературной характеристики самого Лессинга, но и по той новизне и широкой постановке вопросов, которая встречается здесь на каждом шагу. Лессинг еще в 1757 году замышлял издавать вместе с Николаи свою газету, в которой намеревался «выступить против кумовских, наполненных комплиментами, периодических изданий и обсуждать честно литературные явления во время войны». Николаи взялся издавать «Письма» Лессинга, причем приписал себе львиную долю работы и уверял, что Лессинг стал писать по чисто личным мотивам. По словам Николаи, у Лессинга будто бы чесались руки после того, как довольно остроумный рецензент Душ «отделал» его «Сару Сампсон», признав за Лессингом лишь талант к сочинению анакреонтических песенок и легких эпиграмм. На самом деле Лессинг отделался от Душа одной эпиграммой и двумя письмами. Приписывать Душу честь возникновения всей серии «Литературных писем» мог лишь человек, подобный Николаи.

Несколько странна также попытка многих немецких критиков, и в том числе философа Куно Фишера, преувеличить значение того факта, что «Литературные письма» хронологически совпали с войнами Фридриха П. Об уважении Лессинга к прусскому королю мы упоминали не раз; но утверждать вслед за Куно Фишером (которому вторит и новейший биограф Лессинга, Геринг), что подвиги Фридриха возбудили в Лессинге стремление создать национальную немецкую литературу, – значит делать явные и бесполезные натяжки, тем более, что «Литературные письма» находятся в тесной органической связи как с его первыми литературными опытами, так и с позднейшей «Гамбургской драматургией». Если что и могло повлиять на Лессинга, то скорее общее состояние Германии, которая в политическом отношении была ареною междоусобиц и раздоров, а в литературном представляла поприще разных жалких бездарностей и подражателей. Стоит вспомнить известную басню Лессинга, в

которой лисица говорит хвастливой обезьяне, уверяющей, что она может передразнить всякого зверя: «Ну, а ты? Назови мне столь ничтожное животное, которому пришло бы на ум подражать *тебе?»* К этой басне Лессинг присоединяет комментарий: «Писатель моей нации… Должен ли я выразиться еще яснее?» В своих «Литературных письмах» он действительно говорит о том же еще более ясно… Лессинг признает, что война обнаружила в немецком народе присутствие значительной воинской доблести. Но где творческий гений этого народа? «На сотню героев могу ли я назвать хоть одного нового гения?» – спрашивает он в своем первом письме. «Кое-как у нас еще держится ученость, в смысле *ремесла,* – говорит он во втором письме. – Наши переводчики работают усердно». И тут же дает остроумный разбор бездарнейшего немецкого перевода стихотворений английского поэта Попа – перевода прозою, тогда как все достоинство Попа заключается в звучном стихе и красивой рифме. «Это все равно, – говорит Лессинг, – как если бы кто-нибудь, наоборот, стал переводить стихами геометрию Эвклида».

Из писем Лессинга, посвященных драматическому искусству, особенно известно семнадцатое (1749 год). Здесь Лессинг впервые с необычайною смелостью указывает на превосходство Шекспира над французскими драматургами. Высказать подобное мнение в Германии в 1759 году было страшною ересью. Вот это знаменитое место:

«Если бы для наших немцев перевели образцовые произведения Шекспира с некоторыми скромными изменениями (даже Лессинг не решается требовать, чтобы Шекспира перевели без всяких изменений), то, наверное, это имело бы лучшие последствия, чем наше близкое знакомство с Корнелем и Расином. Во-первых, нашему народу первый пришелся бы гораздо более по вкусу, чем последние; во-вторых, Шекспир пробудил бы у нас от спячки совсем другие головы, чем эти писатели. Воспламенить гения может только гений и легче всего такой, который всем, по-видимому, обязан природе… Сравнивая с древними образцами, мы увидим, что Шекспир гораздо более великий поэт, нежели Корнель, хотя Корнель знал древних прекрасно, а Шекспир почти не знал их. Корнель ближе к древним по механическому расположению пьесы, Шекспир ближе по существу… После „Эдипа“ Софокла ни одна пьеса не овладевает так нашими чувствами, как „Отелло“, „Король Лир“, „Гамлет“… Есть ли у Корнеля хоть одна пьеса, которая растрогала бы нас так, как „Заира“ Вольтера? А насколько эта „Заира“ ниже „венецианского мавра“! Она – его бледная копия, весь характер Оросмана списан с Отелло.»

Эти слова служат как бы введением к взглядам, которые развиты Лессингом в его «Гамбургской драматургии».

За «Гамбургскую драматургию» Лессинг действительно обязан Фридриху II, но лишь в том отношении, что после решительного отказа, данного королем хлопотавшим за Лессинга приятелям, великому писателю нечего было есть и пришлось принять первое подходящее предложение. Директор гамбургского театра Лёвен, сам пописывавший драмы, через посредство Николаи предложил Лессингу приехать в Гамбург, где Лёвен затевал устроить «национальный театр». Лессингу была предложена курьезная должность «драматурга и консультанта» с содержанием в 800 «тяжелых талеров», то есть 3200 марок (около 1000 рублей золотом). Лёвен писал также театральные рецензии, в которых во многом принял взгляды Лессинга. Между прочим, Лёвен объяснял жалкое состояние немецкого сценического искусства тем, что у немцев были лишь бродячие труппы. Лёвен предлагал устройство постоянной сцены «под покровительством монарха или республики и при содействии человека с художественным и научным образованием». Таким человеком был Лессинг.

Случай на первых порах благоприятствовал предприятию Лёвена. Лессинг был вынужден принять его предложение. Впрочем, он вполне искренне писал брату, что думает не о презренном металле, а об успехах самого дела. С другой стороны, Лёвен заручился содействием талантливой актрисы г-жи Гензель, которая из соперничества с другою актрисою уговорила своего обожателя, богатого гамбургского купца, дать деньги на сооружение театра. В декабре 1766 года Лессинг приехал в Гамбург и подписал все предложенные ему условия, кроме одного, гласившего, что он, в качестве наемного драматурга, обязан сочинять ежегодно известное количество пьес. Взамен этого он предложил, чтобы в Гамбурге было дано первое представление его «Минны фон Барнхельм».

В апреле следующего года (1767) Лессинг опять приехал в Гамбург, где последовало открытие театра. Вместе с тем стала выходить по средам и по пятницам «Гамбургская драматургия» в виде критического театрального журнала. Впечатление, произведенное этими театральными рецензиями, было сильно, но, как и следовало ожидать, Лессинг тотчас нажил себе врагов, особенно среди актеров. Г-жа Гензель оскорбилась на то, что Лессинг (в № 20 «Гамбургской драматургии») сказал об исполненной ею роли Цении: «Я замечаю лишь один весьма редкий, весьма завидный недостаток. Актриса слишком велика для этой роли. Мне казалось, что я вижу великана, играющего

ружьем кадета». Хотя в этом отзыве можно было усмотреть даже лесть, г-жа Гензель усмотрела только иронию и потребовала, чтобы впредь ее имя не появлялось в статьях Лессинга, угрожая в противном случае оставить труппу. Другая актриса, Мекур, при самом заключении контракта, поставила условием, чтобы ее имя не упоминалось в «Драматургии». Можно себе представить, в какое положение поставили Лессинга эти обидчивые дамы! Ему оставалось только прочесть им на прощанье серьезную мораль, что он и сделал (в № 25), сказав: «Я умею лишь одним способом льстить артисту, будь он моего или другого пола, – моя лесть состоит в том, что я всегда предполагаю в нем любовь к искусству, стоящую выше тщеславной обидчивости. Кто не понимает этого рода лести, тот не стоит того, чтобы им занимались».

Вскоре Лессинг, к своему прискорбию, убедился, что все предприятие было построено на песке. Наиболее богатые граждане Гамбурга не посещали немецкий театр, серая публика не имела вкуса и аплодировала всяким пошлостям, разные ученые и неученые критики выступали против Лессинга, нередко осыпая его грубой бранью, в то время как его собственные статьи обворовывались и литераторами, и издателями: одна фирма прямо перепечатывала их без позволения автора. С великим трудом удалось Лессингу добиться разрешения из Берлина на представление «Минны фон Барнхельм». Пьеса была дана пять раз, но встретила далеко не восторженный прием, несмотря на то, что роль майора играл первоклассный актер Экгоф, а роли Минны и ее камерюнгферы Франциски – обе «обиженные» Лессингом талантливые артистки, г-жи Гензель и Мекур. Вскоре после пятого представления «Минны» был дан «Магомет» Вольтера, и театр закрылся… Лессинг, однако, продолжал издание своей «Драматургии», довольствуясь на этот раз теоретическими соображениями. Впоследствии труппа вернулась, но вскоре опять была распущена, на этот раз окончательно. Материальное положение Лессинга за это время весьма ухудшилось. Вступив в компанию с Боде с целью иметь свою типографию, он впутался в долги. Это обстоятельство, а еще более полемика, затеянная Лессингом с профессором Клоцем, на время прервали издание «Драматургии», которая в окончательном виде была перепечатана в двух томах, появившихся в свет лишь в 1769 году.

В то время, когда Лессинг стал писать «Гамбургскую драматургию», немецкого национального театра все еще не существовало: собственные произведения Лессинга представляли чуть ли не единственную попытку создать нечто самостоятельное

в области драмы, но из них самое важное – «Минна» – еще не было поставлено на сцене. При таких условиях неудивительно, что Лессингу пришлось сосредоточить свое главное внимание на классической французской драме, царившей тогда на всех немецких сценах. Ей он противопоставил Шекспира, а также некоторых второстепенных английских авторов. Первым современным драматургом считался Вольтер. Личные антипатии к Вольтеру не помешали Лессингу отнестись к его произведениям с полным беспристрастием. В «Гамбургской драматургии» Лессинг нередко побивает Вольтера его же оружием – острой шуткой, в которой, однако, нет уже и тени личного раздражения, заметного в юношеских эпиграммах Лессинга. Едва ли можно, однако, последовать примеру тех немецких писателей, которые утверждают, что критика Лессинга по отношению к Вольтеру была «уничтожающей»; ни на минуту Лессинг не забывал истинных достоинств Вольтера и ставил его как драматурга намного выше Корнеля. Лессинг был лишь того мнения, что чем крупнее писатель, тем строже должна относиться к нему критика и что то, что простительно какому-нибудь второстепенному писателю, непростительно Вольтеру, воображавшему, что он далеко превзошел древних греков. Известны также частью снисходительные, частью пренебрежительные отзывы Вольтера о величайшем драматурге всех времен – Шекспире. Неудивительно, что Лессинг, оценив по достоинству Шекспира, должен был свести французского драматурга с пьедестала, на который тот сам себя поставил с таким крайним самодовольством.

Разбирая драмы Вольтера, Лессинг выясняет различие между истинною свободою творчества и теми «гениальными» капризами, которые позволял себе Вольтер, весьма ловко подражавший Шекспиру, но еще ловчее старавшийся скрыть это. Несомненно, например, что явление духа в «Семирамиде» придумано под влиянием шекспировского «Гамлета». Но Вольтер старается выставить себя смелым новатором и, по своему обыкновению, примешивает к делу даже религию, подсмеиваясь над тем, что привидения допускаются в религии и изгоняются из театра. Лессинг без труда доказывает, что в словах Вольтера гораздо более самохвальства, чем истины. Религия, говорит он, тут совсем ни при чем. «Подобными аргументами можно зажать рот противнику, но убедить его нельзя». Единственным мерилом является художественный вкус, проверенный критикой. Вольтер прав, когда указывает на то, что в древности верили в привидения; но беда в том, что не всякое привидение одинаково. Выводя на сцену призраков, надо также соблюдать известные требования правды, – конечно, правды художественной. Дело не в

том, верим мы в привидения или нет. Наше неверие может служить художнику препятствием. Пусть он выводит привидения, но пусть эти привидения будут так же правдоподобны, как живые лица. Таков дух в «Гамлете» Шекспира. Нам кажется, что он действительно явился с того света, у Шекспира дух является в торжественную минуту, среди ночной тишины, при таинственной обстановке, которая нам знакома еще с колыбели, от нянек. У Вольтера вместо привидения является какой-то шут гороховый. Приходит он среди бела дня, среди многочисленного собрания. «От кого слышал Вольтер, что привидения так храбры? Всякая старуха сказала бы ему, что духи боятся дневного света и не посещают многочисленное общество… Дух, который действует против всех обыкновений, который нарушает нравы и приличия, общепринятые у привидений, кажется мне не настоящим духом». У Шекспира один только Гамлет видит духа; в сцене с матерью даже мать не видит призрака. Тем сильнее впечатление; мы чувствуем ужас вместе с Гамлетом, дух действует на нас, так сказать, через Гамлета; совсем иное у Вольтера. У него все видят привидение, все пугаются. Семирамида даже кричит: «О небо, я умираю!» – но зритель ровно ничего не испытывает, так как видит, что окружающие Семирамиду хотя испуганы, но не более того, как если бы в комнату внезапно вошел приятель, которого никто не ожидал видеть. Одним словом, у Вольтера дух есть просто поэтическая машина, необходимая для фабулы: у Шекспира дух есть настоящее действующее лицо, возбуждающее в нас не только ужас, но и чувство сострадания.

Подобным же образом Лессинг разбирает «Заиру», сопоставляя Оросмана с Отелло и Заиру – с Джульеттой.

Один ценитель искусства сказал, что сама любовь продиктовала Вольтеру «Заиру». Нет, говорит Лессинг, точнее следовало бы сказать: не любовь, а любезничанье (Galanterie). «Я знаю, – говорит Лессинг, – только одну трагедию, которую продиктовала сама любовь: это „Ромео и Джульетта“ Шекспира. Правда, Вольтер заставляет влюбленную Заиру выражать свои чувства весьма тонко, весьма прилично; но что значат эти выражения по сравнению с той живой картиной всех малейших потайных уголков, через которые вкрадывается любовь в нашу душу, всех незаметных преимуществ, которые она при этом выигрывает, всех ухищрений, посредством которых она подавляет все прочие страсти, пока, наконец, не становится самодержавным владыкою над всеми нашими стремлениями? Вольтер отлично понимает то, что я осмелюсь назвать канцелярским слогом любви, то есть язык, тон, которым пользуется любовь, когда она желает выразиться как можно красноречивее и обдуманнее… Но

самый лучший канцелярист не всегда знает самые важные тайны правительства. То же можно сказать и об изображении ревности. Ревнивый Оросман по сравнению с ревнивым Отелло – весьма жалок. Он говорит, как ревнивец, действует опрометчиво, как ревнивец; но о самой ревности мы узнаем ни более, ни менее, чем знали раньше. Отелло, наоборот, есть полнейший учебник, когда-либо написанный об этом печальном безумии; здесь мы можем изучить все, что касается этого чувства, узнаем, как его возбуждать и как избежать».

В первом томе «Гамбургской драматургии» Лессинг, связанный обязанностью рецензента, поневоле вынужден был слишком много останавливаться на частностях. Во втором томе, содержащем статьи, написанные в эпоху расстройства дел гамбургского театра, Лессинг имел больше возможности выяснять общие принципы. Разбирая весьма посредственные вещи, например трагедию «Ричард III», написанную его приятелем Вейссе, вздумавшим соперничать с Шекспиром, Лессинг говорит не столько об этой трагедии, сколько об общих началах драматического искусства. Между прочим, он выясняет истинный смысл взглядов на этот предмет величайшего философа древности Аристотеля, у которого средневековые и новейшие комментаторы не сумели извлечь ничего, кроме ложно понятой ими теории трех единств. Лессинг показывает, что Аристотель совершенно верно понял истинную цель трагедии, состоящую в возбуждении сострадания и страха, причем под словом «страх» не следует разуметь ужас, внушаемый трагедиями во вкусе Кребильона. Говоря о сострадании и страхе, Аристотель, в сущности, подразумевал одно и то же сложное чувство симпатии, состоящее в том, что *страдания действующего лица трагедии сознаются нами как нечто нам близкое, родное,* вследствие чего мы боимся испытать подобные страдания на самих себе, «это – страх, возникающий от сходства страждущего лица с нами самими». Вот почему, как заметил еще тот же Аристотель, в трагедии не следует изображать ни отъявленных извергов, ни людей необычайно добродетельных. И те, и другие, как чуждые нам по природе, не могут возбуждать в нас столь сильного сочувствия, как обыкновенные смертные. Развивая эти и другие положения Аристотеля, Лессинг указывает на заблуждения Корнеля, который, будучи основательно знаком со взглядами греческого философа, искажал их в свою пользу. Аристотель утверждает, например, что в трагедии не следует изображать ничем не мотивированное несчастье добродетельного человека. В жизни часто бывает, что человек несчастен совершенно без своей вины; такое положение ужасно, – но как сюжет для трагедии оно

не годится. Корнель соглашается с этим, но сейчас же добавляет, что можно написать такую трагедию, в которой страдание добродетельного человека возбудит такую симпатию, которая возьмет верх над отвращением к злодею, терзающему этого добродетельного страдальца. Одним словом, на сцену опять являются чудовища добродетели и порока. Аристотель говорит: трагедия должна возбуждать сострадание и страх. Корнель опять соглашается, но замечает: да, но можно и так: один раз сострадание без страха, другой раз страх без сострадания. «Иначе, – говорит Лессинг от имени Корнеля, – куда деваться мне, великому Корнелю, с моим Родриго и моею Хименою? Эти добрые дети возбуждают сострадание, весьма сильное сострадание, но не возбуждают страха. Или, с другой стороны, куда девать мне мою Клеопатру? Можно ли чувствовать сострадание к такой негодной женщине! Зато она внушает немалый страх».

В другом месте, опираясь на того же Аристотеля, Лессинг оспаривает теорию, развитую Дидро и многими другими писателями, утверждавшими, что только комедия рисует типы, а трагедия непременно изображает определенные личности. «Герой трагедии, – говорит Дидро, – это тот или иной человек; это Регул, Брут, Катон. Главное лицо комедии, наоборот, должно изображать множество людей (то есть тип)». Лессинг показывает всю искусственность этого подразделения. С одной стороны, трагедия так же изображает типы и страсти, как и комедия; если комедия изображает, например, скупца и скупость, то тот же тип и та же страсть могут послужить темою и для трагедии. С другой стороны, в комедии, как и в трагедии, тип должен быть индивидуализирован, воплощен в отдельной личности. «Аристотель еще две тысячи лет тому назад показал, – говорит Лессинг, – что поэт должен изображать „общее, а не особенное“ и что в трагедии можно изображать совершенно вымышленные, а не непременно исторические личности. Очевидно, Дидро был введен в заблуждение чисто внешними признаками трагедии, большею частью выбиравшей в качестве главных героев определенные исторические личности. Но даже если в трагедии изображена историческая личность, например Цезарь или Катон, – это лицо имеет для поэта значение лишь как представитель известного типа, известной страсти, известного характера».

В заключительном письме «Гамбургской драматургии» Лессинг дает чрезвычайно любопытную характеристику своей собственной деятельности и своих заслуг по отношению к драматическому искусству.

«Я не актер и не поэт, – говорит Лессинг. – Правда, мне иногда оказывают честь, признавая за мною этот последний титул. Но кто это делает, тот плохо меня знает. Из некоторых драматических опытов, которые я осмелился написать, нельзя еще выводить таких щедрых последствий. Не всякий, кто возьмет в руки кисть и смешает краски, заслуживает названия живописца. Первые мои опыты принадлежат такому возрасту, когда веселость и бойкость легко принимается за гениальность. Если в позднейших попытках есть кое-что сносное, то я отлично сознаю, что обязан этим единственно и всецело своей критике. Я не чувствую в себе того живого источника, который вырабатывается собственною силою и бьет вполне самородными, богатыми, свежими, чистыми струями; я должен все выжимать из себя прессом и насосами. Я был бы так беден, так холоден, так близорук, что и представить себе трудно, если бы не научился до некоторой степени заимствовать скромно из чужих сокровищ, согреваться чужим огнем и усиливать свое зрение при помощи стекол искусства. Вот почему мне всегда досадно, когда говорят о вреде критики, уверяют, что критика подавляет гений; *а я льщу себя мыслью, что получил от нее нечто такое, что весьма приближается к гению.*[3] Я – хромой, которому не может понравиться глумление над костылем. Но, конечно, как костыль помогает хромому двигаться, но не в состоянии сделать его скороходом, так и критика. Если я с ее помощью могу что-либо сделать, чего не сделал бы без критики тот, кто обладал бы моими талантами, то все же мне работа стоит весьма много времени, я должен быть свободен от всех прочих дел, от невольных развлечений; я должен пользоваться всею своей начитанностью, на каждом шагу спокойно прочитывать замечания, сделанные мною раньше, о нравах и страстях, и едва ли можно найти более неискусного, чем я, работника, если речь идет о постановке для театра новых пьес. Я должен поэтому отказаться от мысли сделать для немецкого театра то, что сделал для итальянского Гольдони, написавший в течение одного года тринадцать новых пьес. Если бы я и мог сделать это, я бы не взялся. Я отношусь недоверчиво ко всем „первым мыслям“… Хотя я и не считаю их внушениями злого духа, но все же думаю, что первые мысли суть только первые и что не во всяком супе самое лучшее плавает сверху. Мои первые мысли, наверное, ни на волос не лучше мыслей первого встречного, а с мыслями первого встречного лучше сидеть дома».

Если бы Лессинг даже не написал ни одной драмы, то уже одной его «Гамбургской драматургии» было бы вполне достаточно, чтобы указать настоящий путь немецкой драме и,

освободив ее от рабской подражательности французским образцам, подготовить славную эпоху Шиллера и Гёте.

Глава VI

Знакомство с Евою Кёниг. – Вольфенбюттельская библиотека. – Болезнь. – «Эмилия Галотти». – Женитьба. – Семейное счастье. – Научные сочинения. – Полемика с Клоцем.

После неудачи, постигшей гамбургский национальный театр, Лессинг чувствовал себя до такой степени расстроенным, что решился на время оставить Германию и уехать в Рим. Поездка эта, однако, не состоялась – по причине чисто сердечного свойства.

Лессингу было в это время уже 34 года, но он впервые испытал серьезное чувство любви. В Гамбурге он познакомился с весьма образованным негоциантом Кёнигом и его женою Евой. Сдружившись с Кёнигом, Лессинг имел случай близко познакомиться и с его женою, так как стал часто бывать у них в доме. Мало-помалу, проверяя самого себя, Лессинг убедился в том, что питает к Еве Кёниг нечто большее простого чувства уважения. Эта несчастная любовь была также не последней причиной, гнавшей Лессинга из Гамбурга в Италию. Но вдруг в 1769 году пришло известие, что Кёниг, поехавший по торговым делам в Венецию, скончался. Эта смерть, давшая Лессингу надежду, заставила его отказаться от путешествия. В течение двух лет Лессинг поддерживал с вдовою Кёнига самые дружеские отношения, писал ей письма, – но не решался открыться, пока не убедился в том, что встретил взаимность. Только тогда Лессинг попросил руки Евы. Г-жа Кёниг не отказала ему, но и не дала прямого согласия. С терпением, свойственным, быть может, только германской расе, она желала ждать до тех пор, пока ей не удастся совершенно устроить свои денежные дела, пришедшие по смерти мужа в крайнее расстройство. Она боялась, что, выйдя за Лессинга слишком рано, навяжет ему свои дела и тем оторвет его от литературной работы; но при этом не сообразила, что четырехлетнее ожидание, которому она подвергла Лессинга после того, как он уже добровольно ждал в течение двух лет, было гораздо мучительнее всяких денежных забот.

Несомненно, что любовь к Еве Кёниг и желание как можно поскорее упрочить свое собственное материальное положение, чтобы устранить тем самым колебания любимой женщины, – все это заставило Лессинга принять предложенное ему наследным принцем Брауншвейгским место библиотекаря при Вольфенбюттельской библиотеке, где на первый раз он получал лишь 600 талеров в год. Боязнь Евы Кёниг навязать свои дела Лессингу была уже потому напрасна, что все равно Лессинг

должен был думать о денежных делах – и притом самого неприятного свойства. По смерти отца Лессинга мать и братья еще чаще стали бомбардировать его письмами, жалуясь на свое бедственное положение, отчасти проистекавшее от их собственной беспомощности и непрактичности. Ко всему, Лессинг еще и вздумал заплатить все отцовские долги. О состоянии духа его можно судить по переписке с Евою Кёниг и с братьями. Он пишет любимой женщине (8 сентября 1770 года) после получения известия о смерти отца: «Вот уже шесть дней, как я ровно ни к чему не способен, к тому же я сижу один, покинутый всеми, и углубился в работу далеко не приятного свойства. Право, я играю весьма грустную роль в моих собственных глазах. И все же я уверен, что все может и должно проясниться, надо только мне почаще смотреть вперед и поменьше назад. Поступайте и Вы так, дорогой мой друг, и не теряйте решимости и мужества, которое Вы всегда проявляли». Младшему брату он пишет: «Будем жить так честно, как жил наш отец, чтобы иметь право пожелать умереть так внезапно, как он умер». В это самое время мать осаждает его письмами, упрекает за долгое молчание, пишет, что ей нечем платить прислуге, не на что купить хлеба и дров и что ее осаждают кредиторы.

Лессинг помогал ей и братьям, как мог. Любовь к Еве сначала поддерживала его и он лихорадочно работал; но организм не вынес, и в 1771 году с ним стали опять происходить сильные нервные припадки, доказывавшие крайнее переутомление.

Он сам писал об этом брату: «Из всех несчастных, мне кажется, несчастнее всего тот, кто вынужден работать головою даже тогда, когда не чувствует, что у него есть голова». В другом письме он пишет: «Даже это письмо я пишу точно во сне. Я не могу в течение четверти часа сосредоточить свою мысль на одном предмете, и каждую строку, которую я пишу хотя и не для печати, я должен выжать из себя с каплями пота… Я никого не посещаю и не выхожу из своей комнаты…»

Поправившись немного, Лессинг взялся за труд с новою энергией и принялся обрабатывать давно задуманную им трагедию «Эмилия Галотти», издал один том собрания «Разных сочинений» и, пользуясь сокровищами Вольфенбюттельской библиотеки, принялся издавать свои сообщения «По литературе и истории», в которых впервые выступил с рационалистическими богословскими воззрениями, вынудившими его начать жаркую полемику с ортодоксальным лютеранским богословием.

За этим новым периодом деятельности наступила новая реакция. «Мне вся жизнь так противна, так противна, – пишет он Еве Кёниг. – Я не живу, а сплю наяву. Упорная работа,

утомляющая донельзя и не доставляющая удовольствия, полное отсутствие общества, перспектива вечного милого одиночества – все эти вещи до того вредно влияют на мое тело, что я не знаю, болен ли я или здоров». В 1773 году мучительное ожидание, которому его подвергла Ева Кёниг, в связи с прочими обстоятельствами, довело Лессинга до полного отчаяния, и он имел право сказать: «Я вижу свою гибель, но покорился этому».

Два года спустя Лессинг решился предпринять путешествие, частью, чтобы рассеяться, – но главным образом потому, что разлука с Евою Кёниг стала для него невыносимою. В Вене они встретились, и Лессинг убедил наконец Еву обещать ему, что брак их состоится в следующем году. Последние препятствия были устранены, так как г-жа Кёниг устроила свои дела и имела 500 талеров в год, – но она все еще медлила.

В Вене Лессинг имел случай беседовать с императрицей Марией Терезией. Упоминаем об этом лишь потому, что Мария Терезия гораздо лучше умела оценить Лессинга, чем его любимец, прусский король Фридрих. Здесь же, в Вене, Лессинг встретил одного из брауншвейгских принцев, который предложил Лессингу ехать с ним в Италию. Давно желанная поездка состоялась, но принц оказался крайне бестолковым туристом и ездил взад и вперед, почти нигде не останавливаясь. Вместо пользы Лессинг вынес из этой поездки только тревогу за свою невесту, от которой не получал писем, так как ее венские знакомые удерживали эти письма. Возвратившись в Брауншвейг, Лессинг за поездку с принцем получил прибавку жалованья и титул гофрата. Последнее так сконфузило Лессинга, что, сообщая об этом своей невесте, он даже извинялся перед нею…

Наконец, после шестилетнего ожидания заветная мечта Лессинга сбылась, и 8 октября 1776 года он обвенчался с Евою Кёниг, у которой от первого брака было четверо детей. Семейная жизнь Лессинга была чрезвычайно счастлива.

Он совершенно ожил и переродился. Спокойная мягкая натура Евы действовала на него освежающим и примиряющим образом. Один молодой магистр, посетивший Лессинга в 1777 году, описывает семейную обстановку великого писателя самыми увлекательными красками. «Лессинг, – говорит он, – величайший друг человечества, деятельнейший покровитель, лучший и снисходительнейший руководитель. С ним так легко быть запросто, что забываешь, с каким великим человеком имеешь дело. Но если можно найти еще более любви к людям, еще более благосклонности и готовности помочь, – так это у его жены. Другой подобной женщины я не надеюсь встретить».

Но в конце того же 1777 года кратковременное счастье

Лессинга было нарушено…

Прежде чем обратиться к этому новому поворотному пункту в его жизни, необходимо бросить взгляд на литературную деятельность Лессинга со времени оставления им Гамбурга. Крупнейшим произведением этого периода является его «Эмилия Галотти», пьеса, имеющая еще большее значение в истории драмы, чем «Минна фон Барнхельм». То, что в «Минне» сделано Лессингом для немецкой национальной «комедии нравов», в «Эмилии Галотти» приняло более универсальный характер. Это произведение дало толчок не одной только немецкой трагедии, но имело более широкое значение, являясь посредствующим звеном между сентиментальными трагедиями и имеющими всемирное значение трагедиями Шиллера. Огромное влияние «Эмилии» на ранний период деятельности Шиллера вполне установлено немецкою критикой.

«Эмилия Галотти» была задумана Лессингом весьма рано, еще в 1758 году, то есть раньше появления «Минны фон Барнхельм». Еще тогда он писал Николаи, что придумал «мещанскую Виргинию» под именем «Эмилии Галотти», в которой исключит всякий политический элемент, считая достаточно трагичною саму судьбу девушки, убитой отцом, которому добродетель дочери дороже ее жизни. Сначала трагедия состояла лишь из трех актов; в Гамбурге Лессинг развил ее в пятиактную; но окончательную обработку дал ей только в Вольфенбюттеле (в 1772 году). Последним актом Лессинг все еще был недоволен и незадолго до первого представления хотел взять трагедию назад и не давал конца, но директор театра заставил его отказаться от этого решения, угрожая, что сам приделает конец. Герцог дозволил представление трагедии, хотя некоторые из придворных намекали, что Эмилия списана будто бы с любовницы герцога, маркизы Бранкони.

«Эмилия Галотти» представляет наилучший пример того, каким образом Лессинг проводил на практике свои теоретические положения, развитые в «Гамбургской драматургии». Мы видели, что Лессинг, следуя Аристотелю, требует, чтобы в трагедии никакое страдание не являлось без всякой вины страждущего. Лессинг считает, например, непригодным для трагических сюжетов большую часть событий из жизни христианских мучеников. Трагедия является лишь там, где страдание составляет последствие нарушения нравственного закона. При таком воззрении неудивительно, что Лессинг бросил уже начатую им трагедию «Виргиния». История Виргинии известна: деспот-децемвир влюбляется в невинную девушку; клиент, по наущению децемвира, добивается, чтобы суд признал Виргинию его

рабыней; суд постановляет решение в пользу клиента, и девушка должна стать, через его посредство, жертвою децемвира; отец девушки, чтобы спасти честь дочери, убивает ее ножом посреди рынка. С точки зрения Лессинга, этот сюжет неудобен для трагедии, потому что Виргиния погибает без малейшей собственной вины и отец убивает ее также из крайности, не имея другого исхода, стало быть, – опять-таки нимало не виновен. Чтобы превратить этот эпизод в трагедию, пришлось бы изменить его настолько, что он мог утратить свой римский колорит. Не справившись с этой задачей, Лессинг предпочел взять новейшую эпоху, в которой он мог свободнее распоряжаться страстями и поступками действующих лиц. Отсюда и возникла Эмилия Галотти, к которой вполне применимы слова Лессинга в его «Драматургии»: «Человек может быть очень хорошим и все же иметь более одной слабости, совершить более одной ошибки, чем он ввергнет себя в невообразимые бедствия, внушающие нам сострадание и жалость (Wehmut), но нисколько не ужасные, потому что они являются естественными последствиями проступка». И действительно, в «Эмилии Галотти» нет безусловно правых и безусловно виноватых, нет ни отъявленных чудовищ, ни ангелов, хотя живописец Конти в разговоре с принцем и называет Эмилию ангелом. Принц – сластолюбивый, развращенный с ранней юности человек, конечно, часто действует на нас крайне отталкивающим образом, но это не один из тех извергов, каких мы встречаем, например, у Корнеля. В нем есть человеческие чувства, – но они подавляются при столкновении с овладевшею им страстью. Две главные черты характеризуют принца: влюбчивость и полнейшее отсутствие силы воли. Даже когда он действует энергично, эта мнимая энергия оказывается просто стремительностью, доходящей до безрассудства и зависящей не от глубины и силы его чувства, в котором первое место играет просто похоть, а единственно – от слабости воли. Характер принца выдержан превосходно. Уже в самом начале он подписывает прошение только потому, что имя просительницы – Эмилия – такое же, как у пленившей его девушки. Когда живописец приносит портрет его прежней любовницы-графини вместе с портретом Эмилии, принц не только не владеет собою, но говорит бестактности. Является Маринелли – тип подленького придворного, – называет Эмилию, говорит, что она выходит замуж; принц, конечно, выдает себя и тут же позволяет Маринелли делать самые грязные намеки и предложения. Приходит чиновник и приносит принцу для подписи бумагу.

Принц. Что еще? Подписать что-нибудь?

Камилло. Есть для подписи смертный приговор.

Принц. С удовольствием. Поскорее сюда! Давайте.

Камилло*(медлит и, остолбенев, смотрит на принца).* Смертный приговор – сказал я.

Принц. Я слышал… Можно бы раньше… Я спешу.

Камилло*(роется в бумагах).* Не захватил… Простите, ваша светлость! Можно и завтра.

Здесь Лессинг немногими штрихами мастерски характеризует принца со всей его необдуманностью, опрометчивостью и тряпичностью. Таким он остается и далее, когда преследует Эмилию в храме, объясняется в любви – в то время, когда она молится, не поворачивая к нему головы до последней минуты. Совсем обезумев от страсти, принц преследует ее на улице до самого родительского дома, но на действительно смелые поступки – например, на похищение Эмилии из храма – не решается, а предпочитает действовать из-за угла, рабски подчиняясь советам своего камергера Маринелли. Камергер нанимает убийц, нападающих на свадебный поезд и убивающих жениха Эмилии. Принц, узнав об этом, на минуту опечален, но угрызения совести у него несильны и неглубоки, как и все вообще его чувства. Дряблость сказывается в каждом его слове и движении; только благодаря своему сану, он иногда кажется деспотом, – но не умеет быть им.

Наименее симпатичная личность трагедии – Маринелли, низкий интриган и бездушный царедворец. Но и его Лессинг не рисует извергом рода человеческого. Он жалок и возбуждает пренебрежение, подобно шекспировскому Полонию. В нем есть даже комические черты, проявляющиеся, например, в начале трагедии, в сцене с женихом Эмилии, и позднее, когда Маринелли рассказывает об этой сцене принцу, выставляя на вид свою мнимую храбрость.

Наиболее цельную натуру Лессинг вывел в отце Эмилии, Одоардо. Он и есть главное трагическое лицо пьесы, представляющее некоторое – конечно, отдаленное – сходство с шекспировским Отелло. Различие объясняется уже различием главной страсти, господствующей в душе венецианского мавра и у отца Эмилии. Только по способу развития отцовское чувство, заставляющее Одоардо зорко следить за охраною чести Эмилии, представляет сходство с ревностью Отелло. Можно даже сказать, что в обоих случаях совершенно законное и нравственное чувство, принимая болезненное направление, перерождается в страсть, доводящую до убийства любимого существа. Одоардо дрожит за честь дочери даже в тех случаях, когда мать ее не видит ни малейшей причины бояться. Дочь одна пошла в церковь; от дома до церкви всего несколько шагов; отец волнуется, боится за честь

Эмилии, говорит, что и «одного шага достаточно, чтобы оступиться». Можно подумать, что события оправдывают его дикую подозрительность, – но и так думать – ошибочно. Эмилия, молясь во храме и слыша пошлые нашептыванья принца, нимало не поддалась искушению; слова принца, особенно в храме, внушают этой религиозной девушке только омерзение; ее честь нимало не запятнана тем, что принц оказался влюбленным пошляком. Чтобы мотивировать трагический конец Эмилии, Лессинг заставляет Эмилию проявить слабость, хотя и простительную для молодой, неопытной девушки, но влекущую за собою роковые последствия. Вина Эмилии состоит в том, что она, послушавшись матери, скрыла эпизод с принцем от отца и от жениха. Поступив так, она до некоторой степени оправдывает поведение отца. Если в ней нет искренности, отец имеет основание быть подозрительным. Отец знает только, что принц говорил однажды его дочери комплименты, – это было, когда Эмилия впервые появилась на великосветском балу; одно это уже привело его в крайнее раздражение. Жена, не желая раздражать мужа, успокаивает совесть дочери, заставляя ее скрыть от отца гораздо более дерзкий поступок принца. Дочь говорит: «Да, мама! Ваша воля – моя воля», – и, когда мать уверяет, что, может быть, принц не объяснялся в любви, а только говорил светские комплименты, Эмилия и с этим соглашается и даже смеется над своим прежним страхом. Это легкомыслие губит ее жениха, который не догадывается о происках принца и не принимает мер предосторожности.

Дальнейший ход трагедии является роковым последствием положения, в которое поставлены действующие лица. Зная их характеры, мы почти можем предсказать развязку и уже в конце второго действия предчувствуем катастрофу. Устранив соперника рукою наемного убийцы, заманив Эмилию в свой дворец, принц только из трусости не совершает грубого насилия. Он хочет постепенно подготовить Эмилию к роли своей любовницы и желает отдать ее, так сказать, на воспитание к одному придворному, дом которого немногим отличается от увеселительных заведений. Даже без всякого постороннего влияния отец Эмилии мог бы совершить убийство дочери; но для того чтобы усилить руководящие им мотивы, Лессинг выводит на сцену бывшую любовницу принца, которая умеет задеть в душе отца самые чувствительные струны. Ее бешеная ревность заражает отца, испытывающего если не такое, то сходное с этим чувство, вдруг сближающее и роднящее его с графиней. Графиня дает отцу кинжал. Подобно Отелло, Одоардо способен думать, что подозрение стоит доказательств. В его глазах его Эмилия уже

обесчещена, виновна. Но вскоре обнаруживается крупное различие с шекспировским мавром. Ярость Одоардо обращается не столько против дочери, сколько против принца. В своем монологе (действие V, явление 2) Одоардо, после свидания с принцем, уже прямо говорит: «Я дал овладеть собою – и кому же? Ревнивой женщине, да еще сошедшей с ума от ревности. Что общего между оскорбленной добродетелью и мщением порока?» Честные стороны натуры Одоардо, его истинная любовь к дочери и к погибшему жениху ее, которого он называет сыном, берут верх над минутным безрассудством. Тем не менее трагический исход неизбежен. Эмилия во власти принца; рано или поздно она погибнет, и у отца нет средств предотвратить ее падение, если даже оно еще не наступило. А что он в этом случае не совсем неправ, ясно из поведения самой Эмилии. Она боится принца, хочет бежать, но боится не столько насилия, сколько искушения. Говоря об искушении, Эмилия не только повторяет то, чему ее учили католические патеры, то есть *слова* из катехизиса, – но и отлично понимает его смысл: «У меня кровь, отец, молодая, горячая кровь… у меня чувства… Я никуда не гожусь… Я знаю дом Гримальди (где она была на балу). Я провела там час, на глазах у матери, но какая буря поднялась в моей душе!

Строжайшие религиозные упражнения не могли ее усмирить». Из этих слов нельзя, конечно, вывести, что Эмилия сколько-нибудь увлекалась принцем; но, по всей вероятности, она чувствовала, что уже превозмогла отвращение, внушенное ей его поведением в церкви; достаточно того, что она уже боялась самой себя. Это решило ее участь. В ней было столько мужества, унаследованного от отца, что сама она предпочла смерть неизбежному падению. В последнюю минуту, когда отец вырвал из ее рук кинжал и не дал ей совершить самоубийство, она сама двинула руку отца, напомнив о римлянине, который сумел спасти честь своей дочери. «Теперь таких отцов нет», – говорит Эмилия. «Есть, дочь, есть!» – отвечает Одоардо и наносит ей удар, умирая, Эмилия совершенно справедливо говорит: «Не вы убили меня, отец… Я сама… Я сама». Но и Одоардо не менее прав, когда отвечает: «Не ты, дочь моя! Не ты! Не умирай, унося с собою неправду. Не ты, моя дочь. Твой отец, твой несчастный отец!» Действительно, убийство – дело двух родственных характеров, убийство, которое можно считать и самоубийством: ведь Эмилия сама бы закололась, если бы отец не удержал ее руки. Весьма большой такт обнаружил Лессинг, не дав отцу заколоться над трупом дочери, что непременно сделал бы посредственный драматург. Только убив свою дочь, Одоардо вдруг прозревает и понимает, что и он преступник. Он просто отдается в руки

правосудия. Принц не изменяет себе до конца. Он с ужасом глядит на тело Эмилии, даже не припадает к нему. Одоардо прав, когда спрашивает принца: «Что? В этом виде возбуждает она вашу похоть?» Принц проклинает своего камергера, – но этот придворный при всей своей низости вдруг обнаруживает человеческое чувство. При виде тела Эмилии у него вырвалось восклицание ужаса и печали – доказательство сознания своей вины. Весьма ошибочно мнение тех критиков, которые видят в «Эмилии Галотти» лишь так называемую «драматическую интригу», считая не только жениха Эмилии и семью Галотти, но и самого принца жертвами «изверга» Маринелли. По справедливому замечанию Куно Фишера, виновность в трагедии Лессинга распределяется – конечно, в далеко не равных дозах – между всеми действующими лицами. Не менее метко его утверждение, что в «Эмилии Галотти» порок торжествует над добродетелью только внешним образом: на самом деле торжествует нравственный закон, который мстит за себя и принцу, и даже Маринелли.

Кроме «Эмилии Галотти», Лессинг написал во время пребывания в Вольфенбюттене целый ряд статей научно-полемического содержания. Главные из них направлены против Клоца, профессора из Галле, человека весьма тщеславного и ограниченного. Есть целый разряд людей, обязанных своею известностью не самим себе, а какой-либо знаменитости. Подобно тому как Берне обессмертил Менцеля, Байрон – нападавших на него шотландских критиков, Лессинг сделал известными всему просвещенному миру имена Готтшеда, Ланге, Клоца, Гёце, которые без него давно были бы забыты.

Сильнейшее впечатление на современников произвела полемическая статья Лессинга против Клоца, озаглавленная: «Как древние изображали смерть». В этой статье Лессинг показал на деле, в чем состоит различие между истинным пониманием классической древности и обычным у немцев ученым буквоедством. Со всею важностью «ученого колпака» Клоц выступил против Лессинга, вооружившись огромными фолиантами и бахвалясь своим профессорским титулом. Но все это ничего не значило по сравнению с тем действительным знанием *духа* классического мира, которое отмечало Лессинга. Лессинг доказал, что, не будучи «классиком» в обычном значении слова, можно понимать классический мир так, как его не понимают эти «классики». Спор начался из-за примечания, сделанного Лессингом к одному месту его «Лаокоона». Доказывая, что древние вообще избегали в пластических искусствах всего отвратительного, Лессинг заметил, что они

изображали смерть подобием сна. Новейшие художники, говорит он, совершенно оставили эту аналогию и усвоили обычай изображать смерть в виде скелета, в крайнем случае – скелета, обтянутого кожей. У древних даже в поэзии (не говоря уже о скульптуре и живописи) не встречается подобного отвратительного изображения.

Профессор Клоц, хваливший «Лаокоона» до тех пор, пока Лессинг не обидел его, забыв посетить его в бытность свою в Галле, придрался к этому примечанию и во всеоружии своей учености старался обвинить Лессинга в невежестве, выставив целый ряд цитат, якобы доказывающих, что и у древних смерть изображалась в виде скелета. Ответом был знаменитый трактат Лессинга, вышедший в 1769 году. Здесь Лессинг ставит и доказывает два следующие тезиса:

1) Древние артисты изображали смерть, божество или гения смерти не в виде скелета, а, подобно Гомеру, представляли ее братом и близнецом сна. Так, на сундуке кедрового дерева, стоявшем в храме Юноны в Элисе, смерть и сон представлены в виде двух мальчиков, черного и белого, покоящихся в объятиях ночи. Один спит, другой только кажется спящим; их ноги переплетены между собою.

2) Если древние художники изображали скелет, что вообще случалось весьма редко, то под скелетом подразумевалась вовсе не смерть, а призрак, дух умершего, и притом злого человека, являющийся с целью пугать безбожных, злых людей. Души добродетельных людей становились мирными домашними божествами и назывались у римлян Lares (лары), души злых блуждали по свету и назывались Larvae. Эти-то последние и изображались в виде скелетов. Подобные изображения, сделанные из серебра, приносили во время пира, чтобы напомнить пирующим, – но не о смерти, как обыкновенно утверждают, а об участи, постигающей людей *после смерти.*

На современников Лессинга его трактат повлиял, главным образом, своей философской стороною. Каждого человека тревожит и занимает величайшая из загадок – тайна смерти; неудивительно, что даже в способах изображения смерти мы стараемся найти решение этой загадки. Лессинг своим трактатом способствовал упрочению оптимистического воззрения на смерть. «Когда явился „Лаокоон“ и трактат об изображении смерти древними, – писал по этому поводу Гёте, – мы вообразили, что избавлены от всякого зла и с состраданием смотрели на вообще столь пленительное XVI столетие, когда немецкие живописцы и поэты изображали жизнь в виде шута в дурацком колпаке, а смерть в виде стучащего костями скелета». Шиллер в четырех

строках резюмировал в поэтической форме результат исследований Лессинга.

«Тогда (в древности), – говорит он, – к ложу умирающего не подступал ужасный скелет: поцелуй принимал с уст последнее дыхание жизни; гений опускал свой факел». Уверяют, что уничтожающая критика Лессинга потрясла Клопа и даже была причиною его смерти, последовавшей в 1771 году, то есть два года спустя после появления трактата Лессинга. Проверить это утверждение трудно, но достоверно известно, что ученая слава Клопа погибла навсегда и что высокомерный профессор добивался через посредство Николаи примирения с Лессингом, а в то же время вел против него интриги, не отступая даже перед самой низкой клеветой. Известно также, что и Клоц в свою очередь испортил Лессингу много крови, так как Лессинг вел полемику со свойственной ему страстностью, подчас даже с очевидным раздражением.

Глава VII

Смерть жены. – Последние полемические и богословские произведения Лессинга. – Анти-Гёце. – «Натан Мудрый». – «Воспитание человеческого рода». – Значение Лессинга в истории немецкой и всемирной литературы.

Недолго суждено было Лессингу пользоваться тихим семейным счастьем. В 1777 году, как раз накануне Рождества, жена его заболела от тяжелых родов. Несколько дней спустя положение ее стало безнадежным. 31 декабря Лессинг писал профессору Эшенбургу, с которым был в очень хороших отношениях: «Пользуюсь минутой, когда моя жена впала в совершенно бессознательное состояние, чтобы поблагодарить Вас за дорогое участие. Моя радость была слишком непродолжительна. А бедный мой сын! Как тяжело было потерять его. Он был такой умный, такой умный! Поверите ли, за несколько часов моей отцовской роли он успел сделать меня таким глупым папенькой! Разве не доказал он своего ума тем, что не хотел выйти на свет, пока его не вытащили железными клещами? Разве не признак ума, что он воспользовался первым случаем, чтобы опять отделаться от этого мира?.. Конечно, бедняжка тянет за собою и свою мать… Мало надежды на то, чтобы я сохранил ее». 3 января Лессинг опять надеялся, 7-го он пишет Эшенбургу, что надежда опять плоха, 10-го посылает ему следующее письмо: «Моя жена умерла, я перенес теперь и это испытание. Радуюсь, что у меня не может быть много подобных испытаний; эта мысль приносит мне облегчение. Рад и тому, что уверен в сочувствии Вашем и прочих наших друзей». Три дня спустя он пишет, что вместо приемов опиума занимается литературою и богословием, что делает для него жизнь еще сносною.

Но на самом деле смерть жены потрясла все существование Лессинга, которому в то время не было еще и 50 лет. Год спустя он в письмах жалуется на тоску, вечное болезненное состояние, крайнее утомление. «Я, в сущности, не болен, – пишет он Реймарусу, – но только – нездоров». Нездоровье усилилось, когда Лессинг затеял новую полемическую борьбу, на этот раз более опасную, чем когда-либо. Еще при жизни жены, в 1777 году, он стал издавать так называемые «Вольфенбюттельские фрагменты». В богословском мире против Лессинга поднялась страшная буря. Тогда еще Лессинг был не вполне здоров и, по словам его брата Карла, часто испытывал непреодолимое желание спать и засыпал в самом веселом обществе.

По смерти жены Лессинг вдруг постарел и осунулся. Блеск его глаз потух, живость беседы исчезла. Никогда более его не видели веселым и остроумным.

В начале 1781 года Лессинг поехал в Брауншвейг, надеясь немного рассеяться. Незадолго перед тем он написал своему другу Мендельсону письмо, которое заканчивалось словами: «Последняя сцена окончена».

Припадки удушья стали мучить его. 15 февраля 1781 года Лессинг с утра чувствовал себя весьма здоровым; но вечером, когда лег в постель, с ним сделался новый припадок и, неожиданно для окружающих, он скончался. Лессинг достиг лишь 53-летнего возраста.

Вскоре после смерти Лессинга его друг Мендельсон написал его брату Карлу: «Биограф нашего брата может *Сказать:* Лессинг написал „Натана Мудрого“ и умер».

Величайшее драматическое произведение Лессинга было написано им, действительно, всего за два года до Кончины. Этой «драматической поэмой», как ее называет вам Лессинг, он, так сказать, увенчал свою деятельность не только как драматург, но как эстет и философ. Вполне оценить эту драму можно лишь после ознакомления с философскими или, если угодно, богословскими сочинениями Лессинга, из которых наибольшую популярность приобрели его полемические статьи против пастора Гёце. Но основные взгляды, защищаемые Лессингом против Гёце, были высказаны им еще в 1777 году в полемике с директором Шуманом.

Поводом к этой полемике была знаменитая «Апология» Реймаруса. Самуил Реймарус, талантливый профессор восточных языков, был одним из самых выдающихся рационалистов XVIII века. Он защищал теорию, учившую, что Бог создал мир, управляемый неизменными законами, действующими в духовной жизни так же, как и в материальной, и с этой точки зрения отвергал возможность сверхъестественного вмешательства и всяких чудес. Взгляды эти были изложены в его «Апологии разумных почитателей Божества», посвященной, главным образом, строго научной критике библейских источников. Сочинение это было окончено им еще в 1767 году, за год до его смерти. В 1774 году семья Реймаруса вручила Лессингу рукопись, оставшуюся неизданною при жизни автора, выразившего желание, чтобы она была издана анонимно. Лессинг, просмотрев рукопись, убедился в том, что издать ее целиком было невозможно по тогдашним условиям печати. Он решил издать отрывки, да и те – под видом старинных рукописей, якобы найденных им в архиве Вольфенбюттельской библиотеки. Уловка удалась, и отрывки

были изданы под названием «Вольфенбюттельских фрагментов». Многие приписывали Лессингу даже сочинение этой рукописи, хотя он категорически выразил несогласие с точкою зрения автора. Как бы то ни было, издание произвело величайший скандал в богословском мире. Гамбургский пастор Мельхиор Гёце не замедлил написать на Лессинга донос, утверждая печатно, что Лессинг издал рукопись, гибельную с религиозной точки зрения и подрывающую основы государства. Это и побудило Лессинга к защите, и он вел полемику со страстностью и силою, даже превосходящей ту, которую обнаружил в борьбе с Клоцем. В конце концов Гёце, припертый к стене доводами противника, прибег к самому простому средству – полицейской защите. Он выхлопотал лишение права издавать Лессингу рукописи без разрешения цензуры, – права, предоставленного ему как герцогскому библиотекарю. Лессинг, однако, не подчинился приказанию и издал еще последний свой ответ под названием: «Необходимый ответ на весьма праздный вопрос г-на главного гамбургского пастора Гёце».

Взгляды Лессинга вроде бы умереннее воззрений Реймаруса, но именно эта умеренность и попадала прямо в цель. Лессинга нельзя было обвинить не только в атеизме, но даже в рационализме; он нигде не отвергал ни чудес, ни предания, оставляя вопрос о «сверхъестественном» совершенно открытым.

Философская драма Лессинга «Натан Мудрый», написанная им вскоре после утраты жены, является поэтическим выражением его нравственно-богословского учения. Сам Лессинг называет «Натана» сыном своей старости, которой помогла разрешиться от бремени его богословская полемика. Когда полицейское распоряжение зажало ему рот, Лессинг написал г-же Реймарус: «Попытаюсь проповедовать с моей старинной кафедры, с театральных подмостков; быть может, там меня оставят в покое». План «Натана» был задуман давно, еще в ночь с 10 на 11 августа 1777 года. Лессинг начал писать прозою первые наброски. В марте следующего года он закончил драму, написанную пятистопными ямбами. Предполагалось написать эпилог под названием «Дервиш» и предисловие. Остались только два наброска предисловия; в одном замечательно следующее место: «Образ мыслей Натана относительно всякой вообще положительной религии был всегда моим образом мыслей». Другой начинается так: «Если скажут, что моя пьеса доказывает существование людей, не имеющих религии, основанной на откровении, и тем не менее хороших; если еще скажут, что я старался изобразить таких людей не в столь отвратительном свете, в каком их видит чернь, то я против этого не возражу ни

слова. Действительно, можно доказывать и то, и другое и тем не менее не отвергать всякой вообще религии и даже откровения… Но если скажут, что я нарушил поэтические приличия и нашел подобных людей среди евреев и мусульман, то я выставлю на вид, что в те времена евреи и мусульмане были единственными учеными; что вред, причиняемый *столкновениями* религий, основанных на откровении, никогда не мог быть настолько очевидным для разумного человека, как в эпоху крестовых походов, и что есть, наконец, исторические указания, из которых видно, что один из султанов был именно таким разумным человеком».

«Натан Мудрый» написан не для сцены и уже по одному этому стоит вне теории, разработанной Лессингом в его «Гамбургской драматургии» и примененной им на деле в «Эмилии Галотти». Назвав «Натана» драматической поэмой, автор хотел показать, что к этому произведению не могут быть предъявлены требования сценического искусства. Если они и выполнены, то скорее вследствие изумительного знания сцены, чем намеренно. Главная цель, которую преследовал Лессинг, была чисто нравственная и философская. Стараясь не выйти из границ не только художественной, но и исторической правды, Лессинг тем не менее не собирался дать историческую драму в обычном значении этого слова. Исторический и бытовой колорит, хотя и сохраненный в поэме, был делом второстепенным. Лессинг желал создать и создал типы универсально-человеческие, в которых наглядно выражаются различные проявления и стороны религиозного и нравственного чувства.

Было бы, однако, ошибкою видеть в «Натане» лишь одно отвлеченно-философское содержание. Несомненно, что выведенные им здесь типы интересны и с чисто психологической стороны, то есть просто как характеры, и притом характеры вполне выдержанные. Некоторые из типов, срисованных в «Натане», были слегка намечены Лессингом еще в юношеских его произведениях, особенно в комедии «Вольнодумец», написанной, когда Лессингу было только 20 лет, то есть почти за тридцать лет до «Натана». Сходство вольнодумца Адраста с тамплиером весьма значительно; богослов Теофан, если не по религиозным воззрениям, то по характеру, напоминает Натана Мудрого. Подобно тамплиеру, вольнодумец Адраст – человек, полный благородных порывов, но при этом весьма подозрительный к людям, которых мало знает; требующий полной свободы мысли и терпимости, но сам не чуждый некоторой нетерпимости; прямой и горячий по натуре, но принимающий напускную сдержанность и холодность. Разговоры Адраста с Теофаном являются как бы

слабым отголоском бесед Натана с тамплиером.

Если бы «Натан Мудрый» был только философской поэмой, то можно было бы согласиться с мнением некоторых немецких писателей, что центральным пунктом пьесы является знаменитая сказка о трех кольцах, рассказанная Натаном султану Саладину. Несомненно, однако, что Лессинг хотел показать нам Натана не только в его убеждениях, но и в делах. Что может быть проще, но вместе с тем и убедительнее той истории, которую Натан рассказывает монастырскому служке? Много лет тому назад христиане перебили в городе Гате всех евреев, не щадя жен и детей. Жена и семеро сыновей Натана погибли. Три дня и три ночи валялся Натан в прахе и пепле и плакал, поклявшись непримиримо мстить всем христианам. Наконец, разум взял свои права, Натан покорился воле Бога. В это время приезжает всадник и передает ему христианское дитя. Натан взял его, понес на свое ложе, целовал его, стоял перед ним на коленях и, рыдая, говорил: «Боже! За семерых ты дал мне хоть одного».

Мы видим в Натане не только мудреца, но и человека, победившего человеческие слабости; мы угадываем развитие этого характера, лишь постепенно ставшего тем, чему мы удивляемся в пьесе. Лессинг показывает нам, как он воспитывает в своей Рехе те черты, которые для него самого уже стали натурой. Наука его проста. Сама Реха в конце пьесы говорит сестре султана, Ситте, о себе, что она девушка простая, неученая, потому что отец ее, Натан, не любит учености, заимствуемой из книг и начертанной «мертвыми знаками». Он учит Реху деятельной любви, какую проявляет сам. Восторженная девушка, спасенная в отсутствие Натана тамплиером (храмовники, или тамплиеры – известный рыцарский орден), который вынес ее из горевшего дома, воображает, что спасена не человеком, а белокрылым ангелом. Она во что бы то ни стало хочет верить словам своей служанки, христианки Дай, что спасена чудом, – а чудо мог совершить только ангел. «Как! – говорит Натан. – А если бы тебя спас настоящий тамплиер, – неужели только потому, что это слишком естественно, слишком обыденно, – это было бы меньшим чудом?» Реха стоит на своем; хитрая Дая, которая отлично знает, что спасителем девушки был тамплиер, взятый в плен и помилованный султаном Саладином из-за сходства с его покойным братом Асадом, – держит сторону девушки. «Жестокие мечтательницы, – говорит Натан, – а что, если этот ангел… ну хоть болен». Эти простые слова сразу отрезвляют Реху. Она в отчаянье; Натан рисует ей всевозможные ужасы, наконец, сам успокаивает ее, прибавляя: «Реха, Реха! Я подаю тебе лекарство, а не яд… Пойми, что набожно мечтать гораздо легче, чем

совершить хороший поступок». Писатели так называемого «антисемитского» направления не раз пытались доказать историческое неправдоподобие типа Натана. Если бы это и было так, то Лессинг мог бы возразить, что он писал не историческую драму и что от него можно было требовать лишь художественной правды, а не точности летописца; но на деле оказывается, что в своей драме Лессинг обнаружил такое понимание истории, которое чуждо его хулителям. Именно в Палестине, где еврей чувствовал себя в своем отечестве и где в эпоху крестовых походов была главная арена кровавой и бессмысленной религиозной борьбы, легко мог явиться в еврейском народе подобный философский ум. Да и вообще под арабским владычеством евреи не были так угнетены, как, например, в Испании или в Германии, и достаточно знать хотя бы биографию и сочинения Маймонида, чтобы поверить в возможность существования Натана. А ведь все, что требуется от поэта, – это внутреннее правдоподобие, психологическая и социологическая возможность известного типа. Впрочем, кто мог бы вообще усомниться в существовании еврейских мудрецов, подобных Натану, тем достаточно напомнить о происхождении первых учеников Христа, которые жили задолго до созвания вселенских соборов… Мы видели, что в «Гамбургской драматургии» Лессинг высказывался против изображения – по крайней мере в трагедии – идеальных характеров. Но в «Натане» нет трагического сюжета; вся драма действует примиряющим образом, возбуждая не чувство сострадания, а удивление нравственной высотой. Во всяком случае, Лессинг имел право отступить от своей теории уже потому, что преследовал иные цели, чем в своих трагедиях. Но, кроме того, он объясняет нам, каким образом и при каких условиях мог явиться тип, подобный Натану, и рисует не недостижимый идеал, а такой, к которому, по его мнению, может приблизиться каждый разумный человек. Молоденькая энтузиастка Реха уже во многом близка к своему приемному отцу, и характер ее, очевидно, создался под огромным его влиянием.

В разговоре с тамплиером нравственное величие Натана, спокойствие и ясность его души особенно выделяются вследствие контраста с пылкими, но необдуманными речами тамплиера. В этой сцене тамплиер лишь постепенно решается признать в Натане человека: сначала Натан для него, по-видимому, только еврей. Надо, однако, иметь в виду тонкие психологические черты, намеченные здесь Лессингом; не понявший их актер будет очень плохим тамплиером, недогадливый читатель упрекнет Лессинга в том, что он заставляет тамплиера внезапно переменить образ мыслей. На самом деле, с самого начала беседы (действие II,

явление 5) уже ясно, что в поведении тамплиера есть много напускного. Он выказывает свое пренебрежение к евреям более, чем имеет его на самом деле. Пренебрежение это уже смягчилось тем, что он неравнодушен к спасенной им девушке, которую ошибочно считает еврейкой. В этом он не желает сознаться даже перед самим собою и говорит грубости, отзывается свысока даже о той, которую почти любит, так что вынуждает Натана воскликнуть: «Величественно! Величественно и отвратительно! Но я понимаю: скромное величие прячется в отвратительную внешность, чтобы избежать поклонения». Эти слова, конечно, еще не действуют. Действие на тамплиера оказывает обстоятельство, на первый взгляд не важное, – слеза, пролитая Натаном на его мантию, где осталось прожженное пятно – доказательство спасения Рехи из пламени. Тамплиер уже растроган, – но все еще старается показать презрение к евреям и говорит, что презирает их за то, что они считают себя избранниками, свою веру – избранной, – убеждение, усвоенное от них (по словам его) и христианством.

Но и последняя твердыня тамплиера – его вольнодумство, распространяющееся и на его собственную веру – взята Натаном, который отвечает весьма просто: «Разве мы – наш народ? Что такое народ? Разве христианин и еврей – сначала христиане и евреи и только потом – люди?» После этого тамплиеру, действительно, остается только протянуть руку Натану, что он и делает со свойственной ему поспешностью.

Полный анализ такой драмы и даже одного такого типа, как Натан Мудрый, потребовал бы сам по себе обширной статьи. Ограничимся поэтому еще немногими замечаниями.

В сценах с султаном Саладином Натан ни разу не изменяет себе, поражая нас не только своею мудростью, но и достоинством. Саладин, остающийся при всех своих отличных качествах настоящим восточным монархом, встречает его словами: «Подойди ближе, еврей! Ближе, еще ближе! Только без всякого страха!» Натан спокойно отвечает: «Страх пусть останется твоему врагу». Саладин призвал его, чтобы услышать ответ на мучащий его вопрос: «Какая вера, чей закон лучше всех?» – и дает ему срок для размышления. Натан, оставшись один, говорит: «Я думал, он хочет денег, а он требует истины, такой чистой и звонкой, как будто истина – монета». Саладин возвращается, и Натан, вместо ответа, рассказывает сказку о трех кольцах. Драгоценное кольцо (т. е. истинная вера) переходило из рода в род, доставаясь, по завещанию первого владельца, всегда любимейшему из сыновей. Наконец, оно перешло отцу, у которого было три сына, равно им любимых. Умирая, отец, чтобы не огорчить ни одного из сыновей,

тайно послал к ювелиру, заказав еще два точно таких же кольца. Благословив каждого сына тайно от других кольцом, он умер. По смерти отца каждый сын хочет быть господином в доме и доказывает, что его кольцо истинное. Но все кольца совершенно одинаковы, и доказать, которое из них настоящее, нельзя.

– Как! – восклицает Саладин. – Ты шутишь со мною! Разве религии одинаковы? Они во всем различны, даже в пище и в питье.

– Но не в их основах, – отвечает Натан. – Разве все они не основаны на истории, на писании или предании? А ведь истории надо поверить, принять ее на веру. Не так ли? Спрашивается, чья же уверенность, чье доверие менее всего может быть подвергнуто сомнению? Конечно, людей, близких нам по крови, тех, которые лелеяли нас в детстве. Как же я могу верить моим родителям и предкам меньше, чем ты – твоим, или требовать подобного от тебя?

Натан продолжает свою сказку. Сыновья жалуются судье. Судья говорит: «Приведите сюда отца, иначе кому из вас я поверю? А впрочем, настоящее кольцо обладает чудесной силой. Обладатель его тот, кого оба остальные более всего любят. Ну, скажите: кого вы любите более всего? Вы молчите? Каждый любит более всего себя самого? А значит, вы все трое обманутые обманщики! Настоящее кольцо утеряно; чтобы утешить вас, отец заказал три новых, и все три – фальшивы».

Заключительный вывод сказки следующий. Пусть каждый из трех считает свое кольцо истинным и живет так, как если бы оно было истинным. «Пусть каждый стремится к неподкупной, свободной от предрассудков любви».

Изобразив в лице Натана мудреца, который соединяет в себе «способность самопожертвования и свободу мысли тамплиера, смирение монастырского послушника, бескорыстие дервиша, щедрость и величие султана Саладина» (слова Куно Фишера), – Лессинг дал противоположный тип в лице патриарха, изобразив в нем представителя фанатической нетерпимости. Крестоносец, узнав, что спасенная им девушка – христианка, рассказывает патриарху, не называя имен, о еврее, воспитавшем христианскую девушку в духе нравственности и благочестия, и спрашивает: как поступить с таким евреем? Патриарх дает ответ, ставший классическим: «Еврея сжечь! (Der Jude wird verbrannt!)», и повторяет это несколько раз, не сдаваясь ни на какие доводы.

В фабуле драмы, несмотря на сложность завязки, нет ничего неестественного. С исторической точки зрения нет ничего необычайного в том, что при тех тесных связях, которые, несмотря на религиозную вражду и свирепые войны,

установились мало-помалу между христианами и магометанами, племянник султана мог оказаться сыном христианки и попасть в рыцарский орден. Что касается развязки, то любители свадебных финалов предпочли бы, чтобы крестоносец женился на Рехе, но Лессинг предпочел сделать Реху сестрою тамплиера, что дало ему возможность создать дружную семью из христианского, мусульманского и иудейского элемента и что не только не портит пьесу, но дает повод к прекрасной заключительной сцене, в которой подмечены многие тонкие психологические черты. Весьма тонко схвачено, например, различие между Рехой и тамплиером; наивная девушка Реха, узнав, что он – ее брат, бросается к крестоносцу, желая обнять его; тамплиер отступает: слишком резко чувствует он перемену роли и различие между братской и иной любовью. Вскоре, однако, разум берет в нем верх над зародившейся страстью.

«Натан Мудрый» был последним крупным произведением Лессинга. Перед самой смертью Лессинг написал еще философский трактат: «О воспитании рода человеческого», во многих отношениях составляющий как бы эпилог к «Натану». Основная мысль этого трактата состоит в том, что религию, основанную на откровении, следует признавать лишь за известную ступень в умственном и нравственном развитии человечества. В качестве такой ступени развития, или, по словам Лессинга, в роли «воспитательного орудия» откровение необходимо и не может быть отвергаемо. С этой точки зрения, говорит Лессинг, все исторические народные религии «равно истинны», но раз им пытаются дать значение внешних форм, подчиняющих убеждение человека, они лишаются всякой ценности.

Место, занимаемое Лессингом в истории европейской, и в частности немецкой, литературы является совершенно исключительным. Для немцев Лессинг соединяет в себе те две роли, которые у нас порознь выполнены Белинским и Пушкиным. Лессинг в одно и то же время анализировал и делал синтез, освещал путь другим и самому себе. Не говорим уже о черной работе: о заслуге в деле очищения немецкого языка.

Чтобы оценить эту заслугу, стоит вспомнить, как писали современники Лессинга, даже такие известности, как Вилланд, называвший, например, белье «по-немецки» Linge, употреблявший такие французско-немецкие слова, как Lizenz, Edukation, Aemulation. (См. Literaturbriefe Лессинга, 14 Brief).

Но величайшею заслугою Лессинга останутся, без сомнения, те философские, нравственные и эстетические принципы, которые положены в основу всех его произведений – как критических, так

и поэтических. Усовершенствовав и развив начала, заимствованные у древних греков, у английских и частью французских писателей, опираясь на Аристотеля и на Шекспира, исходя из отрицательного отношения к французскому псевдоклассицизму и во многом примыкая к Дидро, Лессинг в эпоху зрелости своего таланта шел путем совершенно самостоятельным, не щадя общепризнанных авторитетов и не страшась общественного мнения. Не будучи ни скептиком, ни вольнодумцем во вкусе тогдашних французских и офранцуженных придворных, Лессинг ставил выше всего свободу мысли и силу разума. В вопросе о религиозной терпимости он смело шел по следам Локка, Лейбница и Вольфа и, не будучи философом по призванию, значительно расчистил путь для критической философии Канта. Как драматург он не только сделал невозможным возвращение к временам Готтшеда, но и был прямым предшественником Шиллера и Гёте. Как критик он один из первых вполне оценил значение Шекспира и нанес жестокий удар ходульной риторике и условным поэтическим красотам лжеклассической эпохи.

Все это дает Лессингу право считаться реформатором, повлиявшим на развитие не одной немецкой литературы, но и на умственное и нравственное развитие всего человечества.

Источники

1. *Lessings* sämtliche Werke in zwanzig Bänden, herausgegeben u. mit Einleitungen versehen von Hugo *Göoring.* – Stuttgart. J. G. Cotta'sche Buchhandlung u. Gebr. Krener Verlagshandlung, 1882—1884.

2. Lessings Leben, von *Karl Lessing* (брат писателя). – Berlin, 1793.

3. *Danzel* und *Guhraner.* G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 2 Aufl. – Berlin, 1880.

4. *Duntzer.* Lessings Leben. – Leipzig, 1882.

5. *Strodtmann* und *James Sime* G. E. Lessing. Ein Lebensbild. – Berlin, 1878.

6. *E.Schmidt.* Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. – Berlin, 1884.

7. *Kuno Fischer.* G. E. Lessing als Reformator der deutschen Literatur. – Stuttgart, Cotta, 1881 (отсюда черпали многие компиляторы).

8. *Ф.Андерсон.* Лессинг как драматург. – СПб., 1887.

9. *Зотов.* Лессинг как гуманист («Исторический вестник»).

notes

Примечания

1

«На известного поэта» *(нем.)*.

Здесь и далее простой звездочкой отмечены примечания редакторов данного издания, а звездочкой со скобкой – примечания автора.

2

«Человек-машина» *(фр.)*.

3

В подлиннике курсива нет.